PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 16 – Telefono 60-437

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 35 - ROMA, 2 SETTEMBRE 1951

Abbonamento annuo L. 1500
Conto corrente postale 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372-68694

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

ARIA TORBIDA D'AMERICA

Salvo pochi casi, come qualche caso di Faulkner, ma anche lui non sempre, il romanzo in America è concepito come uno studio sociale, un qualche cosa che s'avvicina alla monografia, al manifesto politico, alla tesi sociologica universitaria, ed ha il tono del giornale e della rivista d'attualità. Salvo che ci manca la bibliografia, tanti romanzi americani non son altro che questo, e poco importa che ci sia un intreccio e dei personaggi, perchè questi son fantocci e l'intreccio è messo lì per divertire. Romanzi di questo genere n'esce ogni giorno e sono fatti abilmente. Non c'è dubbio che oggi la letteratura americana è la più competente fornitrice di libri che discutono problemi sociali mediante la forma di narrazione. Ed appena uno di questi attira il pubblico, subito n'esce una dozzina. Abbiamo avuto la serie degli amori omosessuali, e quella degli amori lesbici, e quella degli alcoolisti, e quella dei negri, e quella degli ebrei, e in queste colonne abbiamo ricordato anche la serie di romanzi con sfondo l'Italia scritti da veterani innamorati d'una ragazza italiana e del vino italiano con leggere varianti politiche.

IRWIN SHAW

Uno dei libri che rientra in questa categoria, ma sta al primo posto, perchè l'autore ha avuto l'accortezza e prontezza d'impadronirsi di un tema recentemente vivo e di pubblicare la sua trattazione prima di tutti gli altri che stanno in agguato, è il romanzo di Irwin Shaw *The troubled air* (L'aria turbata) (1). Lo Shaw è uno degli autori nuovi, della generazione che viene dopo i «classici» moderni, Hemingway, Dos Passos, Faulkner, e destò molto interesse con i suoi *Leoncini*, che mi pare sia stato tradotto subito in lingua italiana, come accade ora a ogni menomo buon successo americano, e sul quale quindi non mi distendo, ricordando solo che mise il suo autore ad uno dei primi posti.

Che cos'è l'aria turbata o intorbidita, che serve da tema allo Shaw? E' l'etere della Radiofonia, che in questi ultimi tempi è stato agitato da una polemica politica. È un fatto di cronaca, che lo Shaw ha amplificato e idealizzato in modo di simbolo d'un problema nazionale americano.

Sarà forse un anno fa che, in seguito alle rivelazioni del senatore Mac Carthy, ai processi contro la spia comunista Hiss, e ad altri scandali cominciò a esser notato un giornalino specializzato nella denunzia di coloro che avevano dato ragione di esser ritenuti comunisti o simpatizzanti. In generale l'elenco di queste persone veniva stabilito mediante un'analisi delle associazioni alle quali avevan appartenuto, o alle quali avevano dato l'appoggio, delle sottoscrizioni alle quali avevan partecipato, degli spettacoli pubblici ai quali avevan preso parte attiva. Lo elenco delle associazioni era quello fornito dal Procuratore Generale della Repubblica. Parecchi degli accusati appartenevano al mondo di Hollywood, sia attori, scrittori, musicisti, o a quello di New York, sia giornalisti o commentatori radiofonici, o artisti di canto o di varietà. E' voce comune che il piano di penetrazione dei Comunisti negli Stati Uniti non si fondasse tanto sulle masse operaie, che non son facili a credere alla necessità d'una rivoluzione, nella quale finirebbero per diventare schiave degli operai di paesi meno progrediti, come in Russia, per i quali dovrebbero lavorare molto di più di quanto lavorino ora per i capitalisti, ma si fondava sugli intellettuali, e cercava di afferrare i posti di comando e di diffusione, e quindi la stampa, la radio, il teatro, la televisione eran particolarmente presi di mira. Le denunzie del giornalino avevano un effetto grave: le ditte che sostengono i programmi di radio, quelle che forniscono la pubblicità ai giornali dicevano agli autori del programma di divertimento, durante il quale si faceva la reclame dei loro prodotti: «O voi licenziate il tale attore, o il tale scrittore, o noi cambiamo programma». In America è difficile arrivare a condannare legalmente uno. La procedura è tutta in favore del delinquente o dell'accusato. Avvocati abili riescono a protrarre la prigione dei loro clienti per anni. Però è altrettanto facile e rapido il «boicottaggio» sociale. Uno scrittore o un danzatore si può trovare, se denunziato in modo credibile dal pulpito o dalla stampa, da un giorno all'altro senza che nessuno lo impieghi. Non è molto, il ballerino D. vide scomparire le chiamate dei teatri. I contratti che aveva furono disdetti, anche con perdita da parte degli impresari. Che cos'era accaduto? Una campagna di lettere, parte anonime, ma parte firmate, aveva protestato ai teatri, alle televisioni, alle sale di cinematografo. Queste lettere erano state inviate da persone che avevano letto le accuse del giornalino. E il giornalino non aveva detto che il ballerino era un comunista. Se l'avesse detto, avrebbe potuto aver una querela per diffamazione con danni da pagare. No, aveva detto semplicemente: guardate che questo ballerino è sempre stato pronto a lavorare per spettacoli, per associazioni, per gruppi che politicamente sono od aiutano il comunismo, e in ogni modo sono sulla lista del Procuratore Generale. Appena questa notizia, precisa e indiscutibile, circolava, in ogni città dove il ballerino doveva presentarsi, cominciavano le proteste ai teatri, alla televisione, alle sale che l'accoglievano. Il ballerino si provò a dare querela a una signora che aveva firmato una di queste lettere. Il processo che seguì non ve lo racconto perchè non interessa. Quello che interessa è il romanzo che da questo fatto d'attualità ha cavato lo Shaw.

L'aria turbata ci presenta la coscienza di un programmatore di spettacoli radiofonici, che guadagna bene, dirigendo per conto di una ditta di medicinali uno spettacolo di varietà. Ogni settimana deve aver nuove trovate, e in quel momento si serve di vari artisti, tra cui un musicista ebreo rifugiato dopo esser scappato dall'Austria, un negro burlone e che fa ridere tutti gli spettatori, una cantante o due, ecc. Vien un brutto giorno chiamato dal suo direttore che gli dice: bisogna licenziare cinque persone, che son state denunziate come comuniste. Prima di acconsentire, il programmatore cerca di fare un'indagine personale. Fra i cinque da licenziare c'è un suo amico d'infanzia, che l'ha anche aiutato a farsi una posizione. Non ha mai saputo che fosse comunista. C'è una povera cantante che vive con il figlio e soltanto per lui. Quel disgraziato di rifugiato non gli è molto simpatico, perchè è troppo ossequioso e vile, ma insomma gli fa compassione, e la muschetta che produce è meglio di quella di altri del suo calibro. Egli vuole rendersi conto se l'accusa è vera. Ed allora s'inizia, con quella tecnica «a ventaglio» per cui da una situazione centrale vengono fuori tante situazioni personali interne, un'inchiesta sulla vita di queste persone che lavorano con lui, alle quali deve annunziare la disdetta, che però è riescito a protrarre d'un paio di settimane, affinchè possano, se è il caso, difendersi. Chi la fa è un uomo di coscienza e vorrebbe essere un «vero» Americano, che non può condannare una persona senza prove. Per questo suo scrupolo non esita a violare le tacite leggi della società programmatrice, e si trova ad anticipare del denaro, più di quanto i suoi mezzi permetterebbero, a questi suoi collaboratori, per pura bontà o leggerezza. Vi si mescolano anche le loro mogli e la faccenda si complica con la gelosia della propria, che detesta il suo amico d'infanzia, perchè sente nel proprio marito un'inclinazione per la moglie dell'amico.

Da questo cenno capite che questo Don Chisciotte americano è soggetto alle sorprese più gravi e rovinerà se stesso senza salvare gli altri. Il peggiore di tutti è quel suo amico d'infanzia, che è veramente comunista, ed anche un comunista senza scrupoli, che non soltanto gli ha taciuto la verità ma gli ha messo la firma sotto un manifesto sovversivo, e sostiene di averlo fatto nell'interesse del partito. Il povero ebreo, che ha falsificato un piccolo dato di fatto nella richiesta di esser ammesso negli Stati Uniti, è scoperto e si suicida, e la colpa della sua morte viene dalla stampa attribuita al Don Chisciotte. Una delle attrici, quella sì, riconosce d'essere comunista, ma perchè un suo amante era stato comunista e, come dice lo Shaw, se cambiasse di letto cambierebbe di opinioni, ma lei se la cava benissimo con

(Continua a pag. 6)

Giuseppe Prezzolini

(1) Random House, New York 1951, pp. 418

SOMMARIO

Letteratura

Arti - Storia

Musica - Radio - Teatro

Problemi dell'educazione

RISTAMPE DI GOZZANO

Taine perorando a favore di De Musset faceva constatare la sua situazione privilegiata di poeta eternamente giovane. C'è una confraternita poetica non arrivata alla toga virile, una poesia dalla fronte non solcata nè accerchiata da rughe che federa fra loro Catullo, Tibullo, De Musset, Gozzano. Sono poeti che non sanno invecchiare. Sono i divini immaturi consumati dalla rapina d'una passione infelice come Catullo o dalla tubercolosi come Gozzano. Sono i divini efebi dell'ispirazione, i meravigliosi fiori d'un giorno. Ai loro antipodi stanno gli alberi secolari, gli scrittori e i poeti di lenta incubazione: Goethe che, ad ottant'anni, compone le scene finali del «Faust», Shaw svegliatosi commediografo a cinquant'anni passati, Croce diventato Maestro di vita morale e politica e grande «conversatore europeo» oltre i sessanta, con la *Storia d'Italia* e la *Storia d'Europa*. E, avanti loro, possiamo richiamarci a Platone, che rilavora il suo sistema colle suggestioni provenutegli dall'Italia Meridionale nel *Timeo*.

Eroi e poeti morti giovani restano cinti, nella memoria della umanità di un alone privilegio. Essi si tagliano, effettivamente la «miglior parte»: la nostalgia delle anime tenere. È di questo numero è Gozzano, di cui la Casa Editrice Garzanti ristampa *I Colloqui* (Garzanti, Milano, Ed. 1951).

La poesia di Gozzano muove dalla pressione di forze eguali e contrarie: un edonismo raffinatissimo ed il richiamo, a rintocchi ora lenti ed ora accelerati della consunzione.

Leopardi ha scritto, in un brano dello *Zibaldone*, non essere proporzionata ai tempi moderni altra poesia se non quella malinconica. Con quella sentenza il poeta dei *Canti* alludeva a Byron, a Foscolo, ed a sè stesso. Una stele funebre, un'urna sormontata da plettro ed alloro, è lo stemma invisibile d'ogni lirica moderna, fatalmente tratta a cantare la morte delle illusioni, lo sbigottimento dell'Infinito, e del Mistero, o talora a fendere queste gramaglie sepolcrali con i crotali di dionisiaci *Inni alla Gioia* ed alla piena positività dell'azione umana nel bilancio dell'infinito. Come il sistema di Spinoza, l'autentica lirica moderna è ebbra di Dio o della sua negazione. Ed è comunque certo che essa germoglia a metà dal salmo di Lutero e dalla scommessa di Pascal. E Carlo Calcaterra in una suggestiva e documentata introduzione ha confermato l'applicabilità al poeta dei *Colloqui*, di questa definizione. Il sedicente mondano era uno sbattuto, strapazzato dalla ridda delle eterodossie moderne; il finto madrigalista dei campi da tennis e di pattinaggio era un ansioso cercatore di certezze, un pioniere d'appena esplorate verità, ora al rimorchio di Nietzsche o d'Annunzio, ora rinnegatore dell'estetismo superumano — si confronti il dialogo *Il beneficio di Zaratustra* — ora attratto, come ci attesta il frammentario *Poema delle farfalle*, dal vitalismo del Bergson.

Poeti crepuscolari di lingua francese hanno potuto essere Jammes e Rodenbach e in Italia sono stati evocati i nomi di Corazzini, Moretti, Govoni (prima maniera), F. M. Martini. I beghinaggi e le infermerie delle canonichesse di Bruges si trasmettono da Rodenbach alla *Casa del Santo Sangue* di Moretti. Gli organetti di Barberia attraversano colle loro cadenze i versi di Corazzini e di Martini o le *Fiale* di Govoni. Francis Jammes, lo squisito poeta dei Pirenei intonava nostalgicamente:

Où es-tu vieux temps, où es-tu triste botaniste
Qui t'en allais fouillant la mousse e la calchique?
Dans les Académies, où parait des principes,
On demandait raison au nom de la Justice.

Anche Jammes rincorreva, in margine a frontespizi e dedicatorie ingiallite, i «vecchi marchesi che leggevano Virgilio» le collegiali dei tempi di Clara d'Ellebeuse, i brigantini tremolanti agli orli dei porti oceanici e i dagherrotipi dei pallidi moscardini, votati al suicidio 1830.

Biedermayer e ipertensione superumana, musei d'armi e Torino secentesca ancora grave, e provinciale, non rianimata al soffio magico dello Juvara ed alberghi tappezzati dell'India, dalle fontane marmoree, dalle cupole a pagoda, su cui scivolano ufficiali coloniali e viaggiatrici inglesi collezioniste di rivolte e di processioni, pittoresche crinoline del romanticismo ingioiellate, come quelle ritratte da Massimo D'Azeglio e audaci sciatrici e pattinatrici, donne trincianti al maschio bikinismo e estetismo, e alterni soprassalti della fede assopita: in queste ambivalenze si racchiude qualche cosa più che la storia intima d'un uomo, la storia intima d'una generazione. Quando si è additato, con Croce, nella *Storia d'Italia* il fenomeno rarissimo di questa poesia diventata in poche settimane cantabile ed orecchiabile in mezza Italia, non si è ancora analizzata la ragione misteriosa di questo scoppio di unanimità. In iscala ridotta, e cioè nazionale, il successo di Gozzano è stato analogo a ciò che furono, in iscala europea, l'apparizione di Byron, di Chateaubriand, di De Musset, o, prima di loro, Schiller. Bisognerebbe al di là dei puri valori estetici, scomporre nei suoi elementi questa strana vincolazione dell'assenso. In poche settimane moltissimi si sentirono Totò-Merùmeni, come ci si era sentiti Karl Demohr, Renè, Childe-Harold, Rolla.

Il Biedermayer di Gozzano è un paese di sogno e di fantasia evocato da un angosciato dissidio con una civiltà vorticosa e distruttiva nella sua apparente baldanzosa prosperità. Fatto caratteristico, la poesia dei decenni del primo anteguerra è satura di queste evasioni ideali e di rifugi dell'immaginazione. Per qualche convinto assertore della titanica dignità della civiltà moderna, per un d'Annunzio che grida:

«Glorifichiamo in noi la vita bella!
Despota, andammo e combattemmo sempre,

pullulano parnassiani, simbolisti, crepuscolari al rimorchio d'una Grecia di maniera o di *fêtes galantes* impallidite o di laghi e canali solcati da cigni e fiancheggiati da liturgiche beghine alla Rodenbach. L'apparizione delle corazzate dai cannoni a lunga gittata o dalle centrali elettriche dai motori ingigantiti è stata salutata, nella giurisdizione della poesia, da uno sbigottito smarrimento. Ci si rifugia in un paese d'elezione. E Gozzano si fabbricò un «Biedermayer di maniera» un paese dell'innocenza e del candore, della trepidazione e della fuga, della cospirazione idealizzata e dell'amore

(Continua a pag. 6)

Lorenzo Giusso

SIMULACRI E REALTÀ

LA MACCHINA E L'ASINO

Ogni epoca ha le sue metafore. Uno studio di esse potrebbe rivelarci aspetti e segreti di forme mentali dominanti in un particolare tipo di civiltà. Quali immagini può suggerire il corpo umano? I figli di ogni secolo avranno le proprie. Se ci fu un filosofo antimeccanicista per istinto, questi fu Maine de Biran. Eppure, essendo figlio del secolo che «aveva perfezionato il cronometro e creato il fantoccio automatico che suona il flauto», non può liberarsi da immagini correnti e parlando del suo corpo, egli lo designa sempre con questo nome: machine. La macchina di solito non va; è delicata, costruita con materiale d'occasione, s'intasa, s'incanta, si guasta. E il povero Biran a lamentarsi, a confessare di perdere il suo tempo a rimontare la macchina, ad aggiustarne i pezzi, a liberarla dai prodotti estranei del cattivo funzionamento.

Seicento anni prima un altro uomo che aveva di che lagnarsi nei riguardi del proprio corpo, lo designa con un'altra immagine: «mio fratello l'asino». Una macchina che soffra è un inconcepibile assurdo. Un asinello stanco, capriccioso, pieno di croste, ti può suscitare un moto di tenerezza. La pietà per una macchina non può avere radici; la pietà per fratello asino è comune soprattutto nei fanciulli e nei candidi. Che farsene di una macchina inservibile? Liberarsene. Ma chi lascerebbe nella strada un asinello che non ce la fa? Insomma: è più facile distruggere una macchina che uccidere un asino.

Avete capito ora perchè oggi la gente s'ammazza con tanto cinismo? Ridiamo al corpo la dignità dell'asino!

OH, L'ILLUMINISMO!

A Brazzaville, città che sorge sul fiume Congo, a ricordo di un esploratore italiano, che si fa francese e dona alla Francia un territorio di ricchezza favolosa, sta per essere ultimata una chiesa dedicata a Sant'Anna. Nella navata grandiosa già aperta al culto si vede un affresco che rappresenta la Vergine e Sant'Anna in barca, avente per rematori degli angeli neri. Quegli angeli neri suscitano commozione. Da noi essi sarebbero demoni. Ma come può una barca su cui è assisa Maria, tagliare le acque per le remate dei diavoli? Così alla gente più umile e più primitiva la Chiesa insegna una verità che per i filosofi è nascosta ed ardua: che dal colore non si possono e non si debbono distinguere nè gli angeli nè gli uomini. Così addottrina la Chiesa i suoi figli.

Altra via tiene la laica sufficienza. Nel vicino villaggio di Barongo, immaginate quali costruzioni possono sorgere in questo minuscolo aggruppamento di capanne; le viuzze portano nomi come questi: Voltaire, Condorcet, Berlioz, Berthelot... Anche Berthelot, capite. Che cosa dicano mai questi nomi a gente incolta, rozza, pressochè selvatica? Conosce essa la fauna e la flora, e forse persiste nella loro immaginazione il mito terrificante di qualcuno degli esemplari più feroci della prima, come serpenti, coccodrilli, tigri, tenie, ecc. E poichè la fantasia ha un potere associativo incollante, avverrà che Voltaire sia a poco a poco trasformato in serpente, e Condorcet in coccodrillo, e Berlioz in tigre, e Berthelot in tenia.

Per Berlioz la cosa mi dispiace. Per gli altri cerco di placare il rammarico, riflettendo che l'illuminismo a volte proiettando un fascio di luce su un uomo, dà all'ombra di costui i lineamenti di un grosso rettile.

BARONI E CAVALIERI

«L'aviazione di combattimento ha ispirato parecchi romanzi e fatto nascere raccolte numerose d'impressioni. Ecco, muniti da una prefazione di Pietro Clostermann, gli interessanti appunti di guerra dell'asso tedesco Hans Ulrich Rudel, virtuoso di Stuka, di bombardamenti, titolare di moltissime vittorie, cavaliere dell'aria ispiratosi alle più nobili tradizioni al quale il grande pilota di classe rende omaggio di avversario leale di gran cuore!» Rudel? Ma nella mia memoria c'è un altro Rudel che mi spunta sempre con altri nomi, alcuni dei quali mi sembrano accordi in minore di chitarra ed altri trilli di mandolino. Chitarra: Bernardo di Ventadorn, Rambaldo de Vaqueiras. Mandolino: De Born, Vidal. Con quale faccia chiamar Rudel un virtuoso di Stuka e virtuoso dell'art de trobar? Il fragore infernale delle bombe sganciate da quel titolare di bombardamenti vittoriosi, come può essere assimilato ai dolci accenti di una lirica un po' oscura sì, ma colta, raffinata? Rudel cavaliere dell'aria. Ma i cavalieri di terra un tempo si battevano per i deboli; perchè i cavalieri dell'aria che a giudicar dalla diversa intensità dei due elementi, terra ed aria, dovrebbero essere più sensibili, più dolci, più angelici, perchè dico, questi cavalieri dell'aria ammazzano donne, bambini, vecchi? Necessità di guerra: d'accordo. Ma che necessità c'è di chiamarli cavalieri? Posso ancora comprendere che ci sia il barone dei kilovati, il marchese della dinamo, il principe della benzina; ma il cavaliere della bomba, non l'intendo; e un Rudel che suona lo Stuka, m'atterrisce.

Varius

LA MUSICA NEI GIUDIZI DI HEGEL

Alquanto diverse sono le valutazioni di Hegel: nel suo idealismo il pensiero non s'incontra soltanto del proprio sogno, ma cerca di penetrare nella realtà vera, attraverso un panorama d'esperienze. « Per una trattazione ampia e fondata dell'argomento — egli scrive — sarebbe necessaria una cognizione più addentrata delle regole della composizione e una pratica dei più perfetti lavori musicali ben differente da quella ch'io posseggo o che ho saputo procurarmi ».

Fondamentalmente, la musica è per lui « arte del sentimento » (Kunst der Empfindung); altrove la chiama « arte spirituale » (Kunst des Gemüts). Essa non esprime l'oggetto esterno della nostra sensibilità, ma la maniera con cui il soggetto senziente viene commosso e risuona (widerklingt) sotto la impressione dell'oggetto. Si distingue dalle arti plastiche e dalla poesia, in quanto ha presa soltanto sull'animo, sta fuori del mondo teatrale, e il suo dominio è quello dell'interiorità soggettiva (subjective Innerlichkeit). La può compiere due funzioni: o prende a suo conto tutta quella sostanza della vita interiore che forma il sentimento, oppure crea una specie d'interiorità oggettiva, estraendo da un oggetto in vita, il pensiero che racchiude, l'anima, il significato, in una parola, il suo contenuto morale (das Leben und Weben eines Gehaltes in einem einzelnen subjectiven Innern darzustellen (*Vorlesungen über die Aesthetik* ed. Hotho, 1838, III, pagg. 133, 144). Per esempio, dinanzi a Gesù crocifisso il musicista potrà esprimere la pietà e la bellezza sublime del sacrifizio. Assomiglia a una persona che si girasse per modificare la direzione del proprio sguardo, ma senza mutare il punto di vista. Essendo tale potere ben delimitato, ecco come la musica l'esercita. I gridi naturali del sentimento (spavento, cordoglio, sofferenza, allegrezza, ecc.) sono molto espressivi, ma non sono musicali. La musica non può contentarsi di questo naturalismo; le è impossibile di riprodurre l'esplosione delle passioni; deve trarne successioni di suoni ordinati secondo rapporti precisi, formando melodia e armonia, ciò che l'obbliga, assai più profondamente che non la pittura e la poesia, a trasformare i materiali che le sono forniti dall'osservazione, e che d'altronde possono servirle da punto di partenza (ibid. pagg. 144-145). « La musica è spirito, è anima fatta sonora immediatamente e per sè stessa, e paga di ascoltarsi. Ma, come arte bella, lo spirito esige che essa imbrigli sia gli affetti che la loro espressione, per non venir travolta in un infuriare da Baccante e in un vorticoso tumulto di passioni, ma, così nella gioia del piacere, come nel più alto dolore, sia sempre libera e felice nella sua effusione. Di tal specie è la musica veramente ideale, la espressione melodica in Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart. La calma dell'anima nelle composizioni di questi maestri non va perduta; il dolore vi è espresso egualmente, ma è sempre mitigato, la chiara misura non trapassa ad estremi, tutto resta fermo insieme frenatamente, di maniera che la gioia non degenera mai in furia selvaggia e sinanco il lamento dà la pace più beata ». In generale, ogni attività che ha per oggetto il bello è una liberazione, ma soprattutto l'attività del musicista ha questo carattere. La musica in effetti non esprime sentimenti reali; al contrario, essa ci libera dalla loro incoerenza e dalla loro oppressione; essa esprime sentimenti trasferiti e idealizzati (ideale Scheingefühle) che sollevano l'anima al di sopra di sè stessa e le consentono « di togliere via la pietra sepolcrale della vita passionale ordinaria (die Zurücknahme aus ihren Versenkistein) per effondersi in una regione serena » (ibid. pagg. 180, 181, 194, 195). D'altronde, le è impossibile di tradurre il sentimento con la stessa precisione della poesia: « Essa non va al di là dal creare una simpatia, sempre indeterminata, con i moti dell'emozione ».

L'originalità della musica consiste anche nell'intima conciliazione ch'essa realizza tra due estremi: la determinazione matematica degli elementi utilizzati e la libertà assoluta dell'espressione. Assomiglia all'architettura, la quale trova forme al di fuori dell'esperienza, ma che deve realizzarle conformemente alle leggi della pesantezza. La sua legge organica è tanto quella del sentimento che sfugge a ogni misurazione, quanto quella dei suoni, rappresentati da rapporti quantitativi; fonde questa dualità in un'armonia che costituisce tutta la sua potenza: in essa regnano insieme e sovranamente l'emozione interiore e la ragione più precisa, e tale compenetrazione assicura uno svincolamento più completo dall'una e dall'altro.

•

Addentrandosi in una disamina particolare, Hegel non sostiene il primato musicale germanico di fronte agli italiani, ma tende a serbare una linea di rigorosa obiettività, e scrive: Gli uni (gli italiani) danno la preferenza a quel che è prevalentemente melodico, gli altri a quel che è più caratteristico che melodico Haendel ad esempio, che anche nelle proprie opere richiedeva per certi particolari momenti lirici severità d'espressione, già ai suoi tempi dovette sostenere lotte con i suoi cantanti italiani, e alla fine, quando anche il pubblico si fu schierato dalla parte degli italiani, si dedicò completamente a comporre oratori, dove il suo ingegno creativo trovò il campo più ricco.

Anche ai tempi di Gluck, è restata celebre la controversia vivacemente condotta, fra glukisti e piccinisti; da parte sua, Rousseau, contro l'aridità melodica degli antichi francesi, preferì di nuovo la musica melodiosa degli italiani; e infine oggigiorno si contende in maniera analoga pro e contro Rossini e la nuova scuola italiana. Gli avversari screditano soprattutto la musica di Rossini come una vacua novità; ma se si penetra più addentro nelle sue melodie, questa musica è, viceversa, oltremodo ricca di sentimento e di spirito e tocca in profondità l'anima e il cuore, pur se non si dedica a caratterizzare, come piace segnatamente all'intelletto musicale prettamente germanico. Poichè sin troppo spesso Rossini è infedele al testo e si abbandona alle sue libere melodie, cosicchè non si ha altra scelta che, o fermarsi sul soggetto dell'opera ed essere insoddisfatti della musica che non gli si confà, « oppure dimenticare il contenuto e gustare senza intralci le libere suggestioni del compositore e godere in pieno l'anima ch'esse spirano ».

Più oltre aggiunge che la musica italiana è « sonorità dell'anima nell'appagamento di sè stesso », « ciò, più o meno, in generale, è questo il carattere della melodia vera ». Dovendo scegliere e subordinare tra loro Bellezza e Caratterizzazione, Hegel preferisce la Bellezza della melodia, quale unità unificatrice. « La musica drammatica moderna cerca spesso il suo effetto in contrasti possenti, rappresentando insieme passioni opposte in urto tra loro.

Esprime, per esempio, festa, nozze, pompa e vi inserisce anche odio, vendetta, inimicizia; cosicchè in mezzo al piacere, alla gioia, alle danze, si scatena simultaneamente la contesa violenta e la discordia più ripugnante. Tale contrasti, che ci lanciano senza unità da un lato all'altro, sono tanto più contro l'armonia della bellezza, quanto più acutamente sono caratterizzati gli opposti messi in contatto; nel qual caso non si può parlare di godimento o di ritorno a sè dell'intimo nella melodia. L'unione della melodia e della caratterizzazione porta con sè in generale il pericolo di varcare facilmente i confini, delicatamente segnati, del bello musicale con descrizioni eccessivamente precise; e specialmente se a questo si aggiunga l'espressione della violenza, dell'egoismo, della malvagità, dell'impetuosità e di altri estremi di passioni unilaterali. Appena la musica si lascia andare a caratterizzare isolatamente le cose singole, viene quasi inevitabilmente portata a uscir di strada cadendo nel tagliente, nell'aspro, nella negazione assoluta della melodia e della musica, e sinanco abusando delle disarmonie ».

Un testo da musicarsi non deve avere profondità filosofica, come, per esempio, le liriche di Schiller, che, per la grandiosità del pathos, oltrepassano la possibilità che la musica ha d'esprimere sensazioni liriche. La poesia cosiddetta romantica, quindi, dovrebbe esser prevalentemente ingenua e schiettamente nazionale, ma assai spesso è d'una ingenuità preziosistica, artificiosa, affettata, che giunge non a sensazioni veracemente sentite, ma a sentimenti determinati dalla riflessione, e da un lato si appaga di insulsaggini, di volgarità, dall'altro lato si disperde in passioni senza costrutto, quali invidia, trascuratezza, malvagità diabolica e simili, e si compiace di frivolezze sparse. Difetta il sentimento semplice, originale, penetrante, e nulla porta maggior danno alla musica quando, nel suo campo, fa lo stesso. E' invece adattissima per le composizioni musicali una specie mezzana di poesia, che noi tedeschi valutiamo appena poesia, per la quale italiani e francesi hanno molta attitudine: una poesia liricamente vera, oltremodo semplice, che tratteggia situazioni e sentimenti con poche parole. Drammaticamente, senza sviluppi troppo particolareggiati, è chiara e viva non elabora i particolari e si studia in generale più a rendere accessori che a produrre lavori poeticamente rifiniti. In tal modo viene fornito al compositore soltanto il fondamento su cui ergere la costruzione secondo il suo proprio sentire e l'uso di tutti i motivi.

Quando la musica deve aderire alle parole, queste non debbono precisare il contenuto sin nei particolari, altrimenti la declamazione musicale si rende frammentaria, viene troppo tirata in sensi differenti, si perde l'unità, scema l'effetto complessivo. In tal riguardo spesso si sbaglia nella valutazione dei libretti. Canzoni, arie d'opera, testi di oratori, in quanto a fattura poetica, possono esser scarni e mediocri, e il poeta non deve volersi far ammirare quale poeta se il musicista deve aver campo libero. In questo gli italiani, ad esempio Metastasio, hanno dimostrata una grande valentia ».

•

A proposito di Mozart, Hegel scrive: « Nelle sinfonie di Mozart, che è stato grande maestro anche della strumentazione e nella sua varietà piena di spirito, vivace e insieme chiara, l'avvicendarsi degli strumenti si presenta spesso come un concertare drammatico, come una specie di dialogo, in cui o la caratteristica di una famiglia di strumenti si produce sino al punto in cui è indicata e disposta la caratteristica d'un'altra, oppure uno strumento risponde all'altro, oppure anche reca quel che il suono del precedente non era in grado di esprimere convenientemente; sicchè con un tal mezzo nasce nella maniera più graziosa un dialogo di proporre e rispondere, d'incominciare, proseguire e ultimare ».

Non sono questi da noi riportati tutti, ma certo i più significativi passaggi in cui Hegel tratta nei suoi scritti della musica; e ne tratta con una cognizione usuale al suo tempo tra i musicisti e i critici, se non tra i veri filosofi; ne dimostra un'esperienza diretta facendo peraltro propri taluni apprezzamenti già diffusi dai più acuti scrittori del tardo Settecento, cosicchè ne risulta nel complesso un'estetica musicale fondamentalmente romantica, che non rinunzia tuttavia a certi criteri valutativi, a certi equilibri propri del classicismo; è un'estetica che non si diparte da quella mozartiana e non si spinge sino alle affermazioni sinfoniche beethoveniane, di cui non dà cenni.

La nostra rassegna sulle valutazioni della musica, fatte dai più celebrati filosofi e scrittori tedeschi nel periodo che dal criticismo va all'idealismo romantico dovrebbe esser integrata per lo meno dall'esposizione dell'estetica musicale di Arthur Schopenhauer, ma su di essa anche troppo è stato scritto.

In definitiva, questa nostra rassegna stessa potrà giovare — vogliamo augurarci — a certuni odierni critici ed estetologici della musica, che fanno spesso riferimento a Kant, a Hegel e ai romantici in genere senza una approfondita e diretta conoscenza delle idee e delle valutazioni di quelli sull'arte dei suoni, potrà giovare al superamento di ogni preconcetto feticismo, come di ogni preconcetta ostilità verso concezioni autonome, originali, schiette e obiettive, meglio rispondenti non al personale capriccio, non agli interessi di cricche, ma alle più serie e diffuse esigenze artistiche e spirituali del nostro tempo.

Alberto Ghislanzoni

Beato Angelico - L'Annunciazione - Cortona (fot. Alinari)

Paolo Uccello - Combattimento di Cavalieri - Galleria degli Uffizi - Firenze (fot. Alinari)

ASTROLABIO

LA SCUOLA DI ROSCIO

« Voleva l'attore colto, anzi coltissimo, buon intenditore delle arti poetiche e delle plastiche. Chiedeva allo allievo memoria, orecchio, misura e pazienza..... C'erano dei maestri speciali, detti *fonaschi*, i quali impostavano la voce, aggiustavano il tono, curavano i trapassi, i crescendo le apostrofi i pistolotti..... Comune l'uso che durante molti anni l'attore declamasse seduto, nella posizione meno atta a sviluppare la voce. Molti della scuola di Roscio prima di salire sulla scena declamavano a letto, coricati sulla schiena, con una lastra di piombo sul petto, animando ed elevando gradualmente la dizione, indi, seduti, dai toni più alti ridiscendevano ai più bassi e gravi, raccogliendo la voce come una vela. Non bastava a Roscio martirizzare l'allievo alle prove, esigeva per complemento una dieta degna di Hollywood: tenuto l'istrione, per mantenere e accrescere la voce, a un regime severo nel quale per mantenere libero il corpo abbondavano gli emetici e i clisteri: vietati gli alimenti indigesti e drogati, proibita assolutamente la frutta, dosato a grammi il pane. Ideale: la dieta di porri crudi conditi con olio di oliva — si pagherebbe qualche sesterzio per sapere perchè. » (P. Solari, *Il grande attore*, in *Pagine d'arte*).

•

Roscio, come ognun sa, fu un grande attore contemporaneo di Cicerone, che nel De Oratore *lo immortalò, dicendo di lui: « Non l'arte del teatro illustrò Roscio, ma Roscio l'arte del teatro ». I particolari sopra citati potrebbero illuminare quanti vagheggiano istrioni ben dotati d'istinto e guidati dagli dei. Tuttavia, a conforto di costoro, bisogna pur dire che nessun allievo di Roscio acquistò una fama paragonabile a quella del maestro. Si vuol sospettare che il maestro non seguisse quella dieta? o che le sue lastre di piombo fossero d'altro peso e spessore? Contentiamoci di pensare che Roscio, sapendo che il talento è scarso e le ambizioni copiose, cercasse di sopperire al primo disciplinando le seconde, forse non senza una maligna voluttà nel vedere diradate le file degli ambiziosi da quell'aspra scuola. Conosciamo attori usciti dalle nostre Accademie, che non hanno mantenuto « libero il corpo ». Non vogliamo diabolicamente suggerire a D'Amico o a Costa di imporre gli emetici o i sopracitati, opposti rimedi (quantunque!), ma almeno la dieta dei porri crudi conditi con olio di oliva, vorremmo proprio vedere che effetto ha.*

MINIATURE E AFFRESCHI

« Leggete quello che si diceva degli Italiani dopo fatta la unità d'Italia: il Parlamento « una accolta di incompetenti »; la burocrazia « ignorante e corrotta », anzi, « un esercito di cavallette »; la finanza pubblica « dilapidata e insufficiente per far fronte alle spese ». Tutto veniva riassunto nella formula: « Si stava meglio quando si stava peggio ». Pochi, allora, avevano fede nel nuovo Stato e furono quei pochi che ebbero ragione. Noi siciliani abbiamo sviluppatissimo il senso critico fino alla svalutazione, la gelosia di quelli che non fanno per quelli che fanno, un individualismo acuito dalla intelligenza pronta e dalla facilità di adattamento fino al disimpegno da ogni sforzo collettivo, di facile entusiasmo e di più facile scoraggiamento » (Luigi Sturzo, in *Sicilia-America*)

•

In quest'analisi, il solo punto errato ci sembra l'attribuzione di simili caratteri di Siciliani: vogliamo dire, ai Siciliani soltanto. Si noti che il discorso dello Sturzo mira a convalidare l'idea del regionalismo e dell'autonomia, mentre, svolgendosi, scopre l'unità impressionante degli umori storici passati e presenti, e una psicologia nazionale sostanzialmente indifferenziata per tutti gli Italiani, che costituiranno (almeno si spera) il più difficile ostacolo in fatto di autonomie e regionalismi. Dalla miniatura all'affresco: come dire, quando l'intelletto supera per ragioni autonome l'idea contingente e particolare...

REPLICA

Un nostro scherzoso e affettuoso *astrolabio* (n. 24, a proposito di un passo tolto da *Tecnica dell'insegnare*) provoca una risposta in *Athena*, da parte di M. L. Bigiaretti. Riferiamo perchè convinti di far cosa grata a *Scuola viva*, rimasta, allora, nella penna, come nell'intenzione elogiativa della scrittrice.

« Riconosco che poteva sorprendere il contrasto tra la pagina di commento alla passeggiata dell'alunno di V (caotica e... scoraggiante) e quella grafica del bambino di III, da me definito *mediocre*.

Avrei dovuto avvertire il provveduto lettore che l'alunno di V, di intelligenza e preparazione di gran lunga inferiore alla media, proveniva da altra scuola e che il bambino di III (proprio di III, signor Tolo Meo!!) è stato fin dalla prima classe alunno di « Scuola Viva ». Avrei dovuto forse anche specificare la mia posizione di non diretta insegnante dell'uno e dell'altro allievo. Ma il discorso mi porterebbe troppo lontano. Il signor Tolo Meo mi insegna che la passeggiata scolastica va preparata e che non si deve lasciare spiegar tutto al custode (che nel caso in questione era quello del Colosseo).

Il candore del signore o signorino Tolo Meo!!

A « Scuola Viva » vige il sistema di preparare, per iscritto su appositi fogli, il piano di lezione, documentato da ricerche personali degli alunni specie nei riguardi delle passeggiate scolastiche!!!

A questo sistema e a tutto il metodo di « Scuola Viva » si debbono i risultati che il Tolo Meo trova straordinari per un ragazzo mediocre e cioè non solo il buon disegno dal vero ma le definizioni: colonna dorica — I piano del Colosseo: colonna ionica, ecc.

Si tranquillizzi, signor Tolo Meo, sull'autenticità dell'elaborato del bambino di III e anche sulla definizione di « mediocre » dello stesso.

Ancora: se nè il mio articolo nè le risposte ad esso da parte di Tolo Meo sono stati conclusivi, avranno valso, spero, a suscitare l'interesse degli insegnanti dai quali attendiamo più esaurienti trattazioni in merito.

Per finire dichiaro, con tutta sincerità, che le sue astrolabiature non mi dispiacciono, come non mi dispiace (in omaggio all'aggettivo della Scuola a cui appartengo) ogni cosa viva ».

Grazie!

Tolo Meo

MISURA FIORENTINA

Lungo l'Arno, oltre le Cascine e appena scavalcato il fiume in magra, la stazioncina di S. Donnino segna l'invito alla più semplice e piatta architettura di paese che i dintorni di Firenze possano offrire: qui, attorno a una massiccia torre di color rugginoso, le case basse, squadrate, color bianco o bigio si profilano contro il cielo con una nettezza esasperante: ma i campi che s'allungano lontani dal paese, verso il fiume, coloriscono e animano questa regolarità e simmetria fanciullesca d'un gusto paesano e schietto, sul quale hanno ancora efficacia le conquiste d'una secolare economia unite ad un senso innato di bellezza che confina col lindore e quasi con la compiacenza del giardinaggio.

Non più di quattro o cinque case di campagna sul tipo delle antiche fattorie toscane (col portico per i carri e gli attrezzi rivolto verso il campo e le nude facciate sulla breve strada che le congiunge) sorgono dalle chiome dei pioppi e dai filari di vite a ghirlanda, tra un albero e l'altro, mentre i solchi precisi, d'una geometria sorprendente, intervallano le zone riserbate alle ortaglie.

In questi luoghi più che altrove si manifesta la naturale disposizione alla «misura» tipicamente fiorentina che non è dunque, soltanto conquista d'una cultura raffinata e dotta, ma spontanea esigenza d'un popolo che, come dall'artigianato giungeva alla grande arte, così dal mondo contadinesco arriva ad una tradizionale e invincibile stilizzazione della campagna secondo un principio che è razionale in senso assoluto, in quanto si fonda sullo stile che nasce dalla migliore utilizzazione del terreno e del mestiere.

Una tale innata misura fiorentina, trapiantata in campagna, favorisce in modo sorprendente la comprensione di quell'altra misura che è dell'architettura e, in genere, delle arti rigorosamente definite nello spazio da un preciso confine, così rigido e consapevole, da far nascere la «linea» come elemento positivo ed espressivo, quella linea che pur dovrebbe essere prodotto di astrazione intellettuale.

M'è accaduto di sentire l'immediatezza di tali paragoni dall'incontro con un vecchio, ma indomito contadino di quelle parti, «babbo Guido» un vero capolavoro umano di quella selezione di tipi e di mestieri che è ormai raro scoprire nella vita moderna. Egli è celebre per lo scrupolo geloso ed estetico, insieme, con cui per tanti anni ha coltivato i suoi campi, incontentabile dell'opera altrui perchè scontento di sè medesimo. Quel giorno lo vidi a mezzo campo, contro sole, poggiato all'aratro, che si riposava: e la sua figura pareva ritagliata da un affresco del Quattrocento: i solchi che aveva tracciato erano perfetti e s'allungavano come in una predella di Paolo Uccello. Sapevo, tuttavia, che aveva quasi perduto un occhio per una cataratta: mi venne dunque più che mai spontaneo il complimento commosso per quell'opera d'arte ch'egli andava, tutto solo, compiendo sul campo di terra smossa. Con un sorriso arguto e orgoglioso, insieme, mi rispose: «Che la vuole! Può darsi che con un occhio solo si vada più diritti, come quando si tira col fucile!».

Il gusto di certa misura geometrica è qui innato negli uomini com'è in loro radicata una guardinga e tenace parsimonia, tanto più evidente quanto più si paragoni al grandeggiare, spesso retorico, d'altre regioni nostre dove il senso dello «spreco» si fa coincidere con l'ospitalità, la larghezza d'animo, la generosa sconsideratezza.

Ora, nulla più di queste campagne coltivate con innata perfezione (per la quale si raccattano i ciottoli dal campo e si curano le siepi) ci fornisce il modello di natura donde sorsero, nella fantasia dei pittori fiorentini, le predelle nitide e luminose, con la loro narrazione precisa ed efficace, spesso in una progressione di effetti di stile novellistico, che dal Trecento al Cinquecento rimase inalterata. Molte volte, anzi, la vera natura del pittore e la perspicuità del suo gusto, meglio assai si colgono nelle vivaci tavolette che nella pala d'altare, dove impegni iconografici e necessità monumentali non sempre si incontrano col carattere dell'artista: quante volte abbiamo sentito la pena, nel pittore, di dipingere «in grande» la composizione religiosa, forzando gli effetti per richiamare l'attenzione dei fedeli; ma poi vendicandosi negli episodi minori con brani efficacissimi e spontanei dove è racchiuso il segreto della sua personalità più vera!

La predella, col suo carattere necessariamente aderente alla vita di tutti i giorni rappresenta, in certo modo, il ponte di passaggio tra la realtà ambientale e la contemplata figurazione sacra: una specie di riduzione alla misura umana di quella che fu la vita del Santo, altrimenti trasfigurato in immagine immobile e ferma, sulla gran tavola d'altare.

Per queste ragioni, che denunciano una precisa posizione mentale, si possono accostare almeno tre tipi di figurazioni che vanno dal genere popolare a quello aulico e solenne: gli «ex-voto» i «cassoni» le «predelle», nè è raro il caso di sorprendere la stessa mano di pittore nei tre tipi pittorici che hanno tanta analogia tra di loro.

Ma, se pure questi rapporti potrebbero farci intendere qualcosa dell'intimismo toscano e condurci a meditare sulla valutazione intrinseca di tante opere d'arte meno considerate, perchè meno appariscenti, cerchiamo di ridurci ancora alla definizione di quella «misura» fiorentina, che è soprattutto del Quattrocento migliore. Tra tutti i maestri di quel tempo glorioso, mi sembra che, in questo senso, Beato Angelico e Paolo Uccello siano, per quanto dissimili, i più espressivi e coerenti. Nel primo, a ripensare, per esempio, alla predella di Cortona, dipinta nelle sue storie con tanta acutezza narrativa e, tuttavia, con ineffabile poeticità, c'è da scoprire, accanto al più evidente significato di pittore beatificato e «puro» quant'altri mai, una naturale dolcezza ed intimità figurativa che volentieri si piega alla narrazione, forse anche memore dell'educazione miniaturistica, ma soprattutto illimpidita e resa concreta, come in un cristallo, dalla masaccesca evidenza delle cose e dalla semplificazione del mondo da raccontare che si ritrova un po' dovunque negli affreschi di San Marco, quando l'estatica contemplazione d'un eterno paradiso è umanizzata dal semplice ambiente fratesco o dalla delicata chiarificazione dell'arredamento e della spoglia architettura.

Quanto a Paolo Uccello, nonostante la sua metafisica astrazione posta a servizio d'una fantasia favolosa, di origine gotica, a documentare anche il suo gusto per il racconto asciutto e nitido, dove il particolare ha funzione di pungente sollecitazione del carattere della scena o d'un personaggio basti ricordare l'acuta e gustosa predella con le storie dell'Ostia trafugata, dove questo singolare genio dell'estro e dell'«umore» mette a fuoco la sua bizzarra preferenza per il racconto fantastico nella più semplice e chiara narrativa toscana, giungendo a darci, proprio lui, la traduzione pittorica più felice di questi ambienti di stampo fiorentino, con l'ammattonato in prospettiva e il camino sulla parete di fondo, con la piccola folla risosa o incuriosita, tutta vibrante di moto e di pettegolezzo, infine con le colline solcate dai filari delle vigne e punteggiate dai bassi alberi da frutto, d'un sapore, insieme, agreste e raffinato. Nè si parla di Benozzo Gozzoli che si guastò nell'arricchire di figure, di ritratti e d'architetture, quando fu più ricercato e volle superare se stesso, negli affreschi del Camposanto pisano; ma che nel primo tempo, quando ancora nella tavolozza gli erano rimasti i colori dell'Angelico, riuscì a darci la schietta suggestione dei sobborghi di Firenze e delle sue campagne, conservando una così preziosa qualità nei particolari delle scene (per il resto più artefatte) quando guardò alla vita che lo circondava: come nella vendemmia delle storie di Noè o nella «costruzione dell'Arca» brani soffocati dalla folla ufficiale dei primi piani e dalla pesantezza delle masse senza vita.

Un gusto diverso, portato sempre più alla «macchia» (che sarà riscoperta dai Fattori, tre secoli dopo) s'ebbe nella misurata intimità di Fra' Bartolomeo, di Andrea del Sarto, del Pontormo, del Bachiacca, più tardi in un Giovanni da San Giovanni; allora si intorbideranno le acque così pure e nitide del Quattrocento e il piacere per il lindore dell'ambiente, la naturale freschezza fiorentina, così legata alle sue origini agresti, si tingeranno di malinconia e di crepuscolare intellettualismo.

Ma ciò non toglie che, ripercorrendo gli itinerari delle operose vacanze dei pittori fiorentini, proprio tra i solchi e i filari di questi brevi terreni, curati come giardini, si possa rivivere quell'istintivo senso di «misura» che, portata al livello dell'arte, fece singolare e ben riconoscibile anche la pittura di certi «minori» mentre fu essa stessa la base da cui si levò alto il volo delle grandi individualità artistiche.

Valerio Mariani

● Una proiezione di documentari sull'arte italiana ha avuto luogo a Berna davanti a seicento spettatori. Il Comitato locale ha inoltre organizzato un ciclo di conferenze sui pittori veneti, inaugurato dal prof. Arnaldo Bascone con una conferenza su Tiziano.

● Al teatro «Odeon» di Asmara, in occasione della celebrazione della «Giornata della Dante», le allieve dell'Istituto Magistrale e della Scuola di Avviamento hanno offerto una esecuzione di cori dei maggiori compositori italiani.

Il Sottocomitato studentesco ha invece organizzato «La serata della gioventù» con una riuscita manifestazione artistica e culturale. Per l'occasione, il presidente del Comitato, prof. Preziosa, ha ringraziato il sig. I. Leopizzi e gli altri organizzatori della festa.

● Per la prima volta vengono fatte conoscere ai lettori italiani le più belle liriche della Regina Margherita di Navarra, che nel 1500 illuminò la vita intellettuale francese.

Il volume che si intitola «Margherite» è curato da B. Tibiletti, ed edito da Sansoni.

Beato Angelico – La Madonna col Figlio – part. Cortona, Chiesa di S. Domenico (foto Alinari)

MOSTRE ITALIANE A PARIGI

Il Museo d'Arte Moderna diretto da Jean Cassou, al Palazzo cosidetto di New York, si è arricchito come usa dirsi, di tre pezzi italiani: due tele e una scultura. Il tutto avuto piuttosto a buon mercato se si pensa ai prezzi praticati dagli artisti francesi: 180 mila franchi per una pittura di Anton Music di Venezia, una pittura di Renato Birolli di Milano, una scultura di Aldo Calò di Lecce. Le tele erano esposte alla Galerie La Boetie, la scultura alla Maison du Livre Italien a rue des Ecoles, dove ha sede anche il Centro d'Arte Italiano diretto da Massimo Campigli, Raymond Cogniat, Leon Degand, Leonor Fini, San Lazzaro, Gino Severini, C. S. Signori. Questo Centro d'Arte è anche l'organizzatore della Mostra dei Cinquanta pittori italiani alla Galerie La Boetie di cui si è parlato più in Italia che in Francia, dove almeno a Parigi i commenti sono stati tutti a fior di labbra, e di mera cortesia. In realtà, la mostra panoramica non era un vero panorama, e per dare un «diritto» (perchè?) di precedenza agli artisti italiani residenti a Parigi, alcuni dei quali di nessunissimo valore, si è ignorato pittori di grandi qualità residenti vuoi a Roma che altrove, specie in provincia.

E oltracciò, perchè mandare a Parigi quadri parigini quando qua ne hanno un buon numero? Silvagni, in un articolo apparso sul giornale italiano di qua, «La Voce d'Italia», precisa proprio questi errori di gusto nei quali cadono ormai troppo frequentemente i pittori italiani che vengono a esporre a Parigi o mandano qua loro opere. E' un errore quello di credere che qui si voglia pittura di scuola francese dagli italiani, dice; gli italiani debbono mandare opere «italiane», cioè dipinte con un sentimento pittorico italiano, secondo una scuola italiana, che resti vuoi romana vuoi veneziana vuoi fiorentina e milanese nel vivo fervore dei problemi, ma che non li superi passandoci sopra e diventano pittura genericamente o generosamente internazionale, senza patria, apatride.

E' la seconda volta che una mostra italiana d'arte moderna crolla nell'insuccesso; la prima come si ricorderà fu quella dedicata ai pittori futuristi e all'arte del Novecento, esposta al Palazzo di New York l'anno passato, e dove il pittore più importante era Modigliani di scuola francese, e le opere esposte tutte dipinte a Parigi. Daccapo, quindi, pare che all'Italia non resti che un posto molto secondario nelle attività dello spirito pittorico, e che debba soltanto godersi i frutti di un passato splendido che non ha riferimenti coll'attualità. La Mostra dell'Albertina di Vienna, coi suoi bellissimi disegni di scuola rinascimentale italiana, o la straordinaria esposizione dei Tesori delle Biblioteche italiane, furono un successo schietto, ma che all'Italia arrivava da una profondità di secoli troppo remota per poterne seriamente gioire. Quindi, è su questo filone di attesa che si pone la prossima mostra al Petit Palais delle Biccherne senesi, organizzata da Carli per il prossimo ottobre. (Tuttavia la mia notizia va presa ancora con qualche riserva; infatti non si è sicuri di una mostra di Biccherne tutta dedicata a questi tesori dell'Archivio di Siena; si parla di una maggiore esposizione dove le centoquaranta e più tavolette senesi dovrebbero rappresentare un buon nucleo, senza però esserne il nocciolo).

A questo punto faccio però un salto indietro, e non nego che gli artisti italiani «moderni» abbiano a Parigi un loro riconoscimento vero e proprio. Monachesi ha avuto un successo considerevole se si guarda a quello che ha venduto, Tamburi, rimasto fedele il più possibile a una pittura rappresentativa e alla scuola «romana», gode d'una buona critica, vende bene (pare che l'anno prossimo la Galleria Charpentier voglia organizzargli una grande esposizione per la quale già si lavora). Leonor Fini, Campigli, Severini, e poi per altra corrente, Magnelli, Signori, Lardera, hanno un loro pubblico e una loro critica. Per qualcuno di questi artisti il successo è anche in funzione di mondanità, di ufficialità; ma non si deve dimenticare che Parigi è città dove le arti si mescolano incessantemente alla politica, alla grande serata a Chaillot o all'Opera, e dove un quadro se è venduto alla mostra personale, è però in qualche modo prenotato alla prima di una commedia di Sartre, nel camerino di Barrault, alle corse a Longchamps, o su una spiaggia alla moda, che ripete in qualche modo Parigi e la sua vita.

L'ultimo artista che ha esposto a Parigi, arrivato d'Italia, è Aldo Calò, di cui dicevo l'acquisto d'una scultura da parte di Jean Cassou. E' stato presentato da Zadkin, e i critici gli hanno subito voluto bene perchè portava qualcosa di nuovo nell'aria parigina. Nove sculture sono bene qualcosa e seppure rappresentassero solo due annate di lavoro (1949-51) lo hanno qualificato agli occhi di un pubblico attento; infine una serie di disegni lo ha direi descritto rafforzando l'impressione di uno scultore che ha un mondo proprio, una visione dinamica della scultura, una plastica sensibile senza essere tarlata dal posticcio (secondo dice Zadkin nella presentazione). Una purezza delle forme dove ombre e luci giocano con saggezza e decoro, lo fa nonostante tutto il «moderno» cui un uomo d'oggi non più deve disgiungersi per aderire a sè vivo e al suo tempo, vicino agli aspetti del nostro classico che a quelli forse più inquieti e astratti della scultura «internazionale», spesso — per noi italiani — allettatori ed evirati.

Buone mostre si sono avute anche nelle Gallerie d'arte degli «italianisants» più alla moda. Giacometti ha esposto sculture e disegni da Maeght, e per quanto sia svizzero, non posso distaccarmi dal suo nome tutto italiano, e da certi aspetti proprio italiani (una specie di umore che non è proprio quello della caricatura) per citarlo. Alla Galerie Rive Gauche, una bella mostra di uno dei più famosi «maître du cubisme», Jean Metzinges, nato nel 1883 a Nantes, e operante a Parigi, di cui già ai suoi tempi Apollinaire si occupò con un fervore letterario e critico. Da Silvagni, mostra estiva dedicata a Léon Voirin, quasi un impressionista ma a carattere mondano, felice, festoso. E' una esposizione di acquarelli, di piccoli disegni colorati, dove la vita parigina della fine secolo appare in tutto il suo apparato floreale, con pennacchi e cavalli, dame e pellicce, stivaletti e sorrisi, sciampagna e can-can. Per l'ottobre venturo Silvagni annuncia una mostra di Carlo Quaglia alla quale faranno seguito esposizioni di pittori sopratutto romani e sopratutto figurativi, da Purificato a Monachesi, passando per la provincia.

Renato Giani

CRONACHE MUSICALI

Con un concerto diretto da Willy Ferrero si è chiusa la stagione sinfonica alla Basilica di Massenzio e si è conclusa, finalmente, l'attività musicale romana dell'anno 1950-51.

Abbiamo detto conclusa, ma forse abbiamo peccato di eccessivo ottimismo, poichè c'è già chi pensa di regalarci una specie di stagione supplementare a carattere turistico con sede al Colosseo. Indubbiamente si tratta di persone che, o non hanno mai frequentato i concerti o posseggono uno stomaco musicale a prova di bomba e non possono quindi muoversi a compassione di noi che abbiamo bisogno di un po' di tranquillità per digerire in pace una stagione così noiosa e pesante. Di supplementi e di straordinari, infatti, questa volta ne abbiamo avuti a sazietà e per tutto l'anno, sotto il pretesto di commemorazioni, centenarie o meno, è stato un avvicendarsi di concerti, conferenze, congressi, esecuzioni teatrali e sinfoniche in onore e gloria di questo o di quel musicista, piccolo o grande che fosse. Lo stesso Verdi è stato sul punto di venirci a nausea ed il furore col quale si è voluto commemorarlo ci ha fatto guardare con una certa simpatia persino gli sforzi di qualche solitario che, novello Diogene, con la lanterna della storia in mano, andava intorno chiedendo notizie di Gaspare Spontini. Per fortuna nessuno ha preso molto a cuore queste sollecitazioni, altrimenti il musicista di Majolati avrebbe corso un bel rischio, lui che credette soltanto alla vita ed alla gloria di questo mondo e non fu mai troppo convinto della così detta immortalità dell'artista. «Non voglio morire!» ripeteva al Berlioz che l'assisteva in punto di morte; e poichè il francese tentava di consolarlo ricordandogli la sua immortalità, rispose irritato: «Non fate dello spirito!».

●

L'arte, come tutte le manifestazioni umane, vive anch'essa la sua commedia politica in un succedersi di lotte per l'egemonia e per il possesso esclusivo. Ogni sua evoluzione segna perciò la fine di qualche dittatura e l'inizio di una fase più democratica. Così nel settecento erano i cantanti a farla da padroni nel campo musicale e tutti dovevano sopportare le loro intemperanze vocali ed i loro più assurdi capricci suggeriti da una vanità ancora più assurda. Il sopranista Luigi Marchesi, ad esempio, negli ultimi anni della sua carriera «non accettava di cantare se non a patto di fare la sua sortita a cavallo, oppure dall'alto di una collina con un pennacchio alto sei piedi». Di tutto questo Wagner fece giustizia sommaria ed è noto che non desiderava neppure concedere, al repertorio comune dei teatri, i suoi lavori concepiti con tanta idealità. Nacque così l'idea di quel santuario musicale che è il Festspielhaus di Bayreuth.

Wagner ha fatto scuola ed oggi si avverte, in campo musicale, una sorda ostilità nei confronti dei solisti in genere, quasi a titolo di protesta per i metodi di certi individui che dell'arte hanno fatto strumento per soddisfare la vanità personale. E non solo la vanità, ma anche l'interesse, come quei tenori voraci di cui parla Guido Pannain in un suo recente articolo.

E' questo, perciò, un campo di lavoro molto interessante per i rivoluzionari ad ogni costo, i quali farebbero certamente opera meritoria se collaborassero alla riforma di un costume ereditato dal settecento in forma riveduta e ampliata. Ma forse noi chiediamo troppo, poichè buona parte del furore distruttivo di quelle persone è appunto dettato dalla speranza di poter conquistare, attraverso l'arte e con sistemi non troppo inediti, privilegi e vantaggi materiali, come già avviene in qualche parte del mondo.

●

L'idea di rivoluzione, in arte, è un magnifico argomento per interminabili discussioni accademiche. Qualche volta si tratta semplicemente di una formula di abbreviazione, di un modo di dire, ma molto spesso è anche un mito che nasce dalla pretesa di chi pensa di essere stato il primo a scoprire il mondo e la realtà. Fin qui, naturalmente, nulla di male, se quella pretesa stessa non corresse il rischio di diventare patologica e di essere perciò presa sul serio. Allora per il passato e per gli uomini del passato non esiste più via di scampo: devono scomparire o rassegnarsi ad essere distrutti.

Ecco perchè i programmi e le formulazioni estetiche delle rivoluzioni artistiche hanno sempre il sapore e lo stile dei bollettini di guerra. Chi non ricorda, ad esempio, il programma del futurismo italiano che volendo essere «ribellione della vita, della intuizione e del sentimento, primavera fremente e impetuosa», aveva dichiarato «guerra inesorabile alla dottrina, all'individuo e all'opera che ripeta, prolunghi o esalti il passato a danno del futuro».

A capo del movimento musicale futurista fu un certo Balilla Pratella il quale, tra le altre cose degne di nota,

(Continua a pag. 6)

Dante Ullu

NOVITÀ IN LIBRERIA

L'IMPERATRICE SENZA CORONA

Non è vero — o, almeno, è troppo semplice e parecchio gratuito — che la donna conti e comandi più nel sistema di civiltà di tipo sassone che non in quelli mediterranei e latini. Si conta in tanti sensi e si comanda in tanti modi. Il matriarcato, istituzione di genere femminile, ama i volubili travestimenti della moda e conosce le eleganti adattabilità dell'arte dell'eclissi. Starei per dire che esso è più vigoroso e presente quanto meno si mostra, e che le rumorose esibizioni femministe non siano, assai spesso, se non la prudente concessione dell'astuzia mascolina alla vanità donnesca.

Una classificazione dei vari tipi di «principato femminile» aspetta ancora il suo Machiavelli, e chi s'impegnerà a farla dovrà stare bene in guardia per non farsi cogliere dall'abilità mimetica delle nostre amabili compagne di errore mondano.

La passata guerra ha concentrato l'attenzione di mezzo mondo su Eleonora Roosevelt e sulla sua presunta maternità politica. La propaganda, amica e avversaria, ha partorito ogni genere di esagerazioni, laudatorie e detrattive. Ma ha contato, poi, proprio tanto l'illustre Signora della Casa Bianca?

Temperamento irrequieto, con una punta di faziosità ingenuamente temperata, questa imperatrice *in partibus* ha fatto il diluvio con discorsi, articoli, iniziative mute e sonore, echeggianti dall'uno all'altro emisfero, ne pare ancora disposta all'ombreggiato silenzio delle custodi di memorie auguste. Non c'è dubbio, quindi, sulla sua presenza nei momenti più critici della vita americana e internazionale. Il dubbio, invece, tocca la sua concreta intelligenza dei travagliosi eventi vissuti, l'originalità intenzionale delle sue mosse, il reale apporto di suggerimenti invisibili alle decisioni dell'imperial consorte e della sua comitiva di governo.

Eleonora Roosevelt ha fatto il punto due volte sul corso della sua vita e delle sue memorie, a distanza di poco più che un decennio tra la prima e la seconda. Tra le due confessioni non c'è soltanto la neutrale differenza del tempo e della congiuntura storica. C'è anche il distacco tra due momenti costitutivi di personalità, che non sembrano essersi mai compiutamente e bene legati assieme nella sua. Si direbbero, a tratti, due Eleonore, quasi, in una sola persona visibile.

La prima, divisa, negli affetti e nelle cure, tra il potente *clan* familiare, al quale ella appartiene per diritto di nascita, il marito e i figli, vive sotto il segno del matriarcato domestico, con un'accentuata capacità di influire sui gusti e sulle direttive del suo ambiente. La seconda sradicata, invece, a un certo momento, dal nativo terreno dei culti locali e gentilizi, e come lanciata, suo malgrado, nella più vasta esperienza mondana dell'amico e consorte, con una vibratile preoccupazione di non restargli troppo addietro.

Queste due Eleonore, sempre sveglie l'una accanto all'altra, non si compenetrano, come si è detto, non fanno grandezza. Restano bisogni, e la loro soddisfazione, venuta a parte, è notevolmente disuguale. Toccano, al più l'una dopo l'altra, un rispettivo ciclo di dominazione: prima dell'avvento di Franklin Delano al potere — non ci sarebbe, quasi, nemmeno bisogno di precisarlo — l'Eleonora di casa; dopo, quella di mondo, di governo e di guerra.

•

Nell'ombra della preparazione di Franklin alla vita pubblica, quando egli affinava le sue armi di difesa e i suoi criteri di struttura, l'amicizia — più che l'amore — di Eleonora ha avuto, senza dubbio, una chiara e operosa ragione di gioco. La sua vita, per lo meno, ha conservato una sufficiente indipendenza di significato e di colore di fronte a quella del compagno destinato a cose più grandi di lei: la sua favola senza storia. Ragionevolmente, appunto, il suo primo libro di memorie si presentava, nel 1937, sotto il titolo: *This is my story*.

Quel libro non chiariva ragioni politiche, ma illuminava un ambiente e, nel suo riflesso, le caratteristiche umane di un Capo. Franklin uomo è veramente presente in quelle pagine. Esse dissipano, e senza alcuna preventiva intenzione, il ritratto convenzionale del riformatore, e la sua non meno convenzionale controfigura di esponente di una cricca più o meno plutocratica. Il Presidente vi appare, persino, come il portatore di una cultura e di una spiritualità ravvivate da simpatici, se non profondi, contatti con l'umanesimo europeo, sganciato, mediante questa educazione, dalla grettezza, più propriamente coloniale che continentale, dei pregiudizi illuministici del suo paese. Eleonora gli è al fianco, un po' stupita, nel suo ciclo di esperienza, e, pur restando notevolmente al disotto di certi entusiasmi, fa abbastanza nobilmente la sua parte di «ombra» necessaria.

Ma, quando l'ingranaggio più vasto e più compromettente della storia mondiale afferra e quasi travolge Franklin, Eleonora va fuori fase. La sua sorte è, ormai, più laterale che collaterale. La sua favola, facendosi, bene o male, storia, diventa quella delle moltitudini: suddita, essa stessa, trascinata nel maggiore e indecifrabile gioco dei padroni. La sua consolazione si rannicchia nella pretesa di una maggiore, se non più profonda, visibilità, a distanze raccorciate, delle molle e dell'ingranaggio stesso. Spettatrice di eccezione, se Dio e la storia consentono: ed è, forse, soltanto, più spesso, un consenso da burla.

This I remember, tanti anni dopo, non è, pur volendolo essere, l'intimità cosciente di una partita giocata assieme, ma lo sforzo di rappresentare oggettivamente le reazioni psicologiche dell'autrice nel suo nuovo ciclo, e, non volendolo, della contraddizione di questa nuova vita (ELEANOR ROOSEVELT, *Questo io ricordo...*, Milano, Garzanti, in 16°, pp. 3 nn. 477, L. 1000).

Dovrebbe dominare, in questo secondo ciclo, l'imperatrice, ma la «matriarca» casalinga e individualista, con il suo pantertino calmo di interessi e di pretese personali, le rompe devotamente il passo. Franklin ha, nel frattempo, perfezionato il suo abito di dissimulazione, ed Eleonora, puntualmente sconcertata, non ci capisce più nulla. Ma la Casa Bianca, la sua estesa camarilla, i doveri formali di un regno democratico, un cerimoniale pesante di tungaggini e di falsificate affabilità, e i figli, sempre, le *affaires d'argent*, le illusioni e le delusioni di una varia attività giornalistica e di conferenziera le lasciano un campo di recupero sconfinato per la sua incontenibile energia respinta dai gradini del trono.

Accompagna e letifica questo tramestio la diligente convinzione di collaborare, con esso, alla opera del maggior compagno. In ultima analisi, esso serve soltanto a estraniare sempre più da quell'opera e da quella vita l'impetuosa Eleonora. La politica, sognata negli anni di preparazione, come entusiastica realizzazione di impulsi, è diventata, nel fatto, una lavorazione a freddo, avviluppata di calcoli, di riserve, di sottintesi, di segreti sepolcrali. Franklin ne ha preso, più che il costume, la fisionomia, la maschera.

•

La contraddizione del ciclo «imperiale» di Eleonora è proprio qui. Dove cercava e attendeva chiarezza e libertà, ha trovato confusione e quasi ostracismo. Di vivo e di reale, di quella esperienza, specialmente degli anni di guerra, non le restano, si può dire, che le sole preoccupazioni materne per i figli suoi e per quelli degli amici minacciati o colpiti dalla stessa macchina, che Franklin ha messa in moto. La madre è ben felice se, in qualche occasione, può cogliere, nell'animo del Presidente, una vibrazione sincronica di sentimenti paterni: ultimo legame certo fra i divergenti destini. Quanto al resto, è forza si convinca che, pur ripugnando, essa è strumento, tanto più pericoloso, quanto meno controllato dalla scienza degli ultimi scopi della sua stessa azione.

A Franklin, in sostanza — ci vien detto —, non sarebbe dispiaciuto che la sua fiancheggiatrice fosse «soltanto una *hostess* ufficiale» (p. 4): ma egli sapeva che Eleonora non vi si sarebbe rassegnata, e le suggeriva, per minor male, attività anodine, distensive: occuparsi, per esempio, delle «case popolari». Le diceva che essa era «troppo impaziente per *essere buona politica*» (p. 10). Le insegnò, alla fine, con l'esempio, che «nessun capo può precedere di troppo i suoi seguaci».

Il fastidio della letteratura di centinaia di pagine di chi, in conclusione, ha «visto» nulla o poco del desiato invisibile della politica in atto, di un libro, che non fornisce alcuna spiegazione sui punti più oscuri e controversi dell'opera di Franklin Delano e della comitiva di governo, e si potrebbe giudicare a bella posta reticente — se non soccorresse in sua difesa l'evidente ingenuità del testo —, è riscattato da questa ultima massima, che racchiude, certamente, gran parte del segreto del successo politico di Roosevelt, e non di Roosevelt soltanto: il segreto, forse anche, delle stesse democrazie moderne.

Non è — dicono — di buon gusto rifare la storia sulle ipotesi del non fatto e non accaduto. Per me, il negarsi di questo utile mezzo d'intelligenza politica, un calcolo, in fondo, di probabilità — basato sulla sola conoscenza storica possibile — quella del passato —, è, piuttosto, un altro dei tanti segni dell'istupidimento, al quale ha condotto l'abuso di certa dialettica mal digerita le cosidette classi colte nostrane. Non è affatto fuori luogo, comunque, chiosare, a questo punto, che può darsi benissimo che il fallimento, proprio nell'ultimo scontro di forze mondiali, della politica di altri «riformatori» più decisi o più ambiziosi di quanto non sia stato F. D. Roosevelt si debba imputare, gran parte, al loro disavveduto distacco dalle possibilità medie dei loro seguaci e organizzati.

La Roosevelt non ha scritto, a rigore, per confessarsi, né per stabilire assioni politici. Ha voluto, semplicemente, difendere la memoria del marito dalle meno benevole interpretazioni apparse nei primi libri dedicati alla sua storia o alla sua biografia. Questa difesa, a conti fatti, non è riuscita: non è stata forse, nemmeno seriamente impostata. Per difendere una politica e il suo «uomo» bisogna che si abbia, prima, qualche idea del significato ultimo — vuoi storico, vuoi morale — di quella politica stessa, della sua tempestività nel processo generale della civiltà, dei bisogni concreti degli uomini viventi, delle loro classi e nazioni e forme di vita associata.

Eleonora non possiede, al riguardo, più dell'abbecedario conformistico del l'opinione media americana. La stessa profusa aneddotica, che il suo libro somministra, è ispirata ai criteri e alle esigenze di quell'elementare breviario. Se avesse dovuto, di proposito, sfatare la sua personale leggenda, la brava Signora non avrebbe potuto far di meglio.

Anche questo, a ben pensarci sopra, è, innegabilmente, prezzo dell'opera.

Pompeo Falcone

OMAGGIO A MENÉNDEZ PIDAL

Nel nome del principe degli studiosi neolatini viventi, lo spagnolo Ramón Menéndez Pidal, presidente, ancora una volta, della «Real Academia Española», che a ottantadue anni compiuti lavora e stimola al lavoro con passione giovanile, nel campo della letteratura e della storia oltre che della filologia, circa duecento fra i maggiori filologhi, letterati e storici del mondo odierno sono convenuti a mettere idealmente insieme la loro fatica. Per iniziativa del Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo del «Consejo Superior de Investigaciones Científicas» di Madrid, circa duecento lavori, distribuiti in tre sessioni, corrispondenti ai tre summenzionati campi di studi, stanno ora apparendo in grossi volumi dal titolo di *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Ne sono annunciati cinque, di cui sono finora usciti due (1), che danno già di per sé una idea chiara di quanto sia stato recentemente fatto dalla più cauta e acuta critica moderna.

È un materiale di primo ordine, del quale la schiavitù dello spazio ci impedisce qui di dare non più che un rapidissimo cenno d'assieme, soffermandoci a dire due parole solo su quelli di essi che riguardano anche l'Italia, o sono di italiani, o toccano comunque questioni che sembrino di particolare interesse per ogni sorta di studioso o di lettore.

Fra gli ultimi lavori accennati mette conto di segnalare come uno dei più interessanti dal punto di vista delle letterature comparate nel primo volume, il lungo studio di J. J. A. Bertrand sul *Cid* dello Herder: una completa disamina del rifacimento, da parte di quel grande critico e letterato preromantico tedesco, del tema dell'epopea del «Campeador». Fu un rifacimento «rivoluzionario», in netto contrasto coi molti che lo precedettero in tutte lingue; e il Bertrand ne mette in luce per la prima volta il valore letterario e storico, di frammento ideale di quella serie di quadri coi quali lo Herder si era proposto di presentare tutto il passato dell'umanità, simboleggiandola in grandi uomini, serie che rimase incompiuta: il suo *Cid* si può considerare senz'altro come il capolavoro dell'epopea erudita da un lato, capace allo stesso tempo, dall'altro, di dar nuova vita alla poesia popolare e alle vecchie leggende. È sintomatico, a proposito di questo lavoro dello Herder, che dalla Spagna la letteratura tedesca abbia tratto motivo per uno dei pochi poemi epici che essa ha, in contrapposizione con l'abbondanza di sue grandi opere in altri «generi». Ed è sintomatico che venga da un tedesco, già ai primissimi anni dell'Ottocento, quella prima fase di «romanizzamento» dell'eroe leggendario della difesa cristiana contro altra civiltà, in un senso di una «Weltanschauung» filosofica, acuta ed entusiastica allo stesso tempo, nel cogliere, analizzare e additare il genio peculiare di un popolo nei confronti e in contrasto con quello di altri: ricerca che è stata e che è appunto uno dei più fecondi risultati, oggi, delle doti speculative e indagatrici di Menéndez Pidal.

In altro campo, attenendoci a uno scrittore il cui nome si risente quest'anno, in occasione del terzo centenario del suo capolavoro (*El Criticón*), il Gracián (si veda l'articolo al riguardo di L. Giusso in «Idea», n. 29), è degno di menzione un breve ma denso studio di M. Romero Navarro, in cui fra l'altro si mostra suggestivamente il processo della valutazione fatta dal Gracián nelle sue opere, dal 1637 al 1657, del drammatico «liquidatore» della potenza spagnola, Filippo IV, con una interessante intuizione e con una documentata ricostruzione dei motivi per cui il Gracián a un certo momento (1640) cessò di elogiare quel re governante, finendo poi col tacere di lui con finalità palesemente sempre più sfavorevoli nei riguardi di quel re, nei sottintesi: il Romero Navarro fa toccar con mano come la ragione di quest'atteggiamento, da parte del principe dei teorici barocchi, sia la stessa che ci mostra suggestivamente addolorati, nei riguardi di quel re, nelle loro grandi opere, Quevedo, Saavedra Fajardo, Cervantes: i disastri di Filippo IV, dall'Italia alla Francia, dal Portogallo alla Catalogna alle Fiandre, che condussero alla sanzione, a Westfalia, del fallimento spagnolo.

Nel secondo volume appaiono i primi due fra i lavori preparati da italiani per questo omaggio al Menéndez Pidal: uno di Gianfranco Contini su *Un presunto ispanismo da eliminare*, e uno di Eugenio Mele (in collaborazione, come tante volte è stato per questo studioso, con Angel González Palencia, recentemente scomparso) su *El «Amor fugitivo», de Mosco, en las literaturas italiana, española y portuguesa*. Della lunga nota del Contini non è possibile dare qui più della notizia, per il carattere strettamente filologico con cui in una serrata e a suo modo attraente disamina egli giunge a dare il colpo di grazia che toglie valore a una tradizione più volte secolare, che faceva derivare dallo spagnolo *faraute* (messaggero, factotum, ecc.) l'italiano *farabutto*, per farne invece risalire il punto di partenza a *Freibeuter* (= corsaro), nella sua veste basso-tedesca o addirittura olandese. Lo studio d'assieme del Mele e del González Palencia, che ha per argomento la proiezione del primo idillio di Mosco (Venere che alla ricerca di Eros scappato di casa promette se stessa a chi le ritrovi il fanciullo discolo) in quelle tre letterature, è una magnifica occasione per ripassare in rivista una delle più straordinarie fortune, nel mondo neolatino, di un tema greco, attraverso tre collane di nomi di primo ordine: fra quelli di italiani, Poliziano, Sannazzaro e Tasso (e Leopardi che studiò quell'idillio insieme agli altri del suo autore). Nella penisola iberica compare al riguardo anche il più grande autore di teatro portoghese, e precursore, per molti aspetti, del più splendido teatro spagnolo, Gil Vicente e, subito dopo di lui, il lirico e drammaturgo Antonio Ferreira; fra gli spagnoli, il puro cinquecentista Hernando de Acuña, attraverso però un versificatore italiano, Tommaso Castellani; e fra quelli che scrissero in catalano, Franquesa y Gomis.

Dagli altri studiosi italiani i cui nomi sono annunciati come collaboratori dei prossimi volumi, Benedetto e Alda Croce, Angelo Monteverdi e Silvio Pellegrini, ecc., c'è da attendersi del materiale che mostri anche in questo campo dell'erudizione la decisa ripresa dell'interessamento nostro per la cultura iberica.

Giuseppe Carlo Rossi

(1) *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, tomo 1°, 1950 e tomo 2°, 1951.

L'ALACRE VIAGGIO DI L. FRASSATI

La lettura delle precedenti poesie di Luciana Frassati (*Il tempo ha un nome*, Milano 1947) si concludeva con una domanda: una volta dimostrato il dono istintivo della sua vocazione alla lirica — e dimostrato, anche, con un certo piglio spavaldo, e gusto del pericolo — che altro ci avrebbe dato questa donna? Perchè quella raccolta lasciava l'impressione, davvero insolita ai tempi che corrono, di una prodigalità vicina allo sciupio: prove e riprove di un temperamento poetico costantemente felice, ma di rado impegnato in «discorso»: helvidi fuggitivi, allusioni schive a farsi esplicite.

Ecco le ragioni dell'attesa, e della curiosità con le quali abbiamo accolto il nuovo libro: *Stanco viaggio* (1). Si trattava, insomma, di trovar risposta a una domanda molto precisa.

E mi pare che questa volta la Frassati abbia davvero saltato il fosso. Quanto — nel primo libro — minacciava di esaurirsi in tecnica impressionistica, qui e ora ripresentato con altra durata e altra insistenza. Prima — aiutiamoci con gli esempi — si potevan leggere composizioni di un solo verso, assaporare delizie da ricordare la solita metafora delle solite ali della solita farfalla. Come questa, intitolata «Mimosa»: «*Ayrami alla tua spuma, onda del sole*». Ora ne troviamo come quest'altra — «Varsavia» —: «*Lembi di case, brandelli di strade. E il gelo serra l'urlo e preme il vento*». Si vede subito che la «durata» non è elemento rilevabile in misure materiali, ma, piuttosto, dimensione interiore di un certo grado di calore umano. La Frassati, ho detto, ha saltato il fosso.

•

Prima, sì, di salti ne aveva fatti, e lunghi, ma come distratti, talora, indifferenti al raggiungimento di un risultato preciso. Invece ora è di là, non c'è dubbio. Come ci sia arrivata, quale estro felice abbia guidato la sua scelta, si può dire solo con molto larga approssimazione, tanto la sua lirica è discreta, lontana da qualsiasi documentazione di ordine tecnico (le poche donne che ci riescono, portano anche nella poesia la segretezza del lavorio: cancellano tutto quanto non sia pieno e definitivo risultato). Ma la raggiunta compattezza deve dipendere da una più felice accettazione delle disposizioni umane. A un certo punto, chi si trova sulla via sulla quale era la F. deve avere il coraggio di rompere qualche alambicco e guardare al proprio mondo sentimentale senza troppa paura di compromettere il canto. Le rarefazioni, le aristocratiche purezze, sono in definitiva l'approdo degli ingegni pavidi e mediocri. In *Stanco viaggio* certi compromessi non esistono, o restano qua e là come inerti reminiscenze della «prima maniera». Si guardi l'indice, quella ripartizione così chiaramente bloccata nel preciso riferimento a certe occasioni di emotività: «Motivi lunari», «Mio cuore», «I tempi e la morte», «I luoghi». Indipendentemente da una classifica di valori — assurda, sempre assurda — la parte di maggior rilievo mi sembra che sia proprio l'ultima: quegli attacchi così precisi, quei riferimenti a certi distinti episodi in ordine sentimentale e patetico, mi sembra che abbiano messo la Frassati di fronte all'impegno più arduo. La topografia sentimentale che ne risulta, è, poeticamente, perfetta.

Ma, una volta sulla strada delle precise indicazioni, il discorso vorrebbe essere lungo e compiaciuto: una poesia come questa — già virtuosa alla prima lettura, e tuttavia a scoppio ritardato come sempre quando l'immagine è tutta di scatto e si tira dietro, e poco a poco le precisa, determinazioni patetiche e psicologiche sempre più vaste — una poesia come questa crea simpatie e assonanze fra testo e lettore, e il gusto della citazione verrebbe naturale. Non voglio, però, chiudere con un catalogo: basta dire, semmai, del fascino persuasivo che lascia proseguire la sensazione di questa lettura anche dopo che si è chiuso il libro.

Ferdinando Giannessi

(1) Ed. De Silva, Torino, 1951.

Concorso premio pro-Campione

La Pro Campione, interpretando l'importanza del problema turistico per l'economia italiana, d'accordo con la Rivista di politica sociale «Idea», ha incluso tra le sue iniziative, un concorso premio per monografie, sul seguente tema:

L'Economia turistica italiana e i mezzi più idonei per promuoverne l'incremento.

Le monografie, dello sviluppo massimo di un centinaio di pagine dattiloscritte, dovranno illustrare i vari aspetti economici e finanziari di un futuro incremento del turismo in Italia, come mezzo di valorizzazione delle energie naturali e lavoratrici del paese, agli effetti di un crescente contributo all'equilibrio dei nostri cambi con l'estero. La trattazione dovrà tener conto in modo precipuo della situazione italiana. I riferimenti brevi ad iniziative straniere, degne di nota, dovranno solo servire a meglio illuminare la funzione positiva o le insufficienze di strumenti e sistemi del turismo italiano. Le relazioni, contrassegnate dal nome, cognome e indirizzo dell'Autore, dovranno essere recapitate alla *Presidenza della Pro Campione* - Campione - Como, entro il 15 settembre 1951. A giudizio insindacabile della Commissione giudicatrice saranno assegnati i seguenti premi: un 1° *premio di lire* 350.000; *un* 2° *premio di lire* 250.000; *un* 3° *premio di lire* 150.000.

L'aggiudicazione e la consegna dei premi sarà fatta entro il 15 ottobre 1951 a Campione, in occasione delle varie manifestazioni di quella città.

Per informazioni rivolgersi alla Direzione della Rivista «Idea», via del Corso, 18, Roma.

ESTETICA O MECCANICA?

Si è più volte espresso il dubbio che il crocianesimo degli epigoni abbia fatto le sue prove meno convincenti nel campo della critica teatrale. Più ancora: si pensa che una *forma mentis* legittimamente o illegittimamente crociana, di cui tutti siamo partecipi anche se recalcitranti, abbia avversato il teatro e le sue prove, gli autori e i critici, come incapaci di liberarsi dall'esigenza di un giudizio finale e unitario diretto ad accertare l'immortalità dell'opera piuttosto che la sua giustificazione contingente. E questo ci sembra il peggior modo di accostarsi quotidianamente al teatro, il cui carattere cronachistico e la cui impronta di testimonianza son già spinte e ragioni di interesse normalmente misurabili su metro diverso da quello dei crociani. Deliberatamente lasciamo da parte il Croce, perchè coscienti che l'ingegno che potesse minimamente intaccarlo dovrebbe aver di mira assai più vasti orizzonti che non questo del teatro; e tuttavia ci piace unire la nostra insoddisfazione a quella di tanti scrittori, che smessa ogni velleità di compiutezza filosofica paragonabile a quella del maestro, sentono il bisogno di annotare gli aspetti più intuitivi della loro impazienza. Ciò attesta a un tempo la grandezza del Croce e l'urgenza di una rivolta che ci sembra ritardata sia dalla mole dell'opera crociana, sia dall'errore degli avversari, di volerla distruggere con sintesi improvvisate o premature. Ci sono errori fecondi, specialmente nel campo del teatro, ove ognun sa quante estetiche puerili hanno pur suscitato, sotto la spinta dell'entusiasmo e della convinzione, opere insigni. D'accordo, si trattava di poeti e non di critici, ed è troppo facile dire che l'autocritica del poeta non ha misure razionali ma intuitive; ma volevamo dire che questo errore, del voler smantellare in blocco un'estetica di cui siamo ancora tributari, non è errore fecondo. Non si scalfisce il diamante nè altra pietra preziosa con pietra di minor durezza; non si scalfisce la sintesi con un mezzo che non derivi la propria compattezza da analisi immani e rigorose quanto quelle dell'avversario. Così che, se scrolliamo il capo increduli dinanzi al pullulare immodesto di *Nuovi breviari di estetica*, tendiamo ansiosamente l'orecchio allo sgretolio paziente e minuto che si attua dappertutto.

E' già nella nostra premessa una quasi fideistica indifferenza per l'errore sistematico: cioè, si ha fede nella poesia e si crede che anche un errore possa promuoverla; nè insisteremo nel dimostrare su quanti pregiudizi, difformità ed errori più che errori programmatici, gli antichi abbiano fondato opere immortali. E si ha fede nella *meccanica* teatrale, i cui studi, ove tornino di moda, susciteranno generose illusioni, che pur definite come tali, ci sembrano leve necessarie a sollevare il teatro dalla presente inerzia, che è forse crisi di eccessivo intellettualismo ed autocontrollo.

•

Gli sgretolii di cui parliamo si odono soprattutto dai paesi meno soggetti all'influsso crociano: ivi, non a caso crediamo, il teatro è anche più vivo.

Ma pur lasciando momentaneamente in disparte la letteratura tedesca e quella anglosassone perchè non siano accampati dubbi razziali e sollecitate differenze d'indole, si veda che cosa accade in Francia, paese latino. Etienne Souriau, professore alla Sorbona, pubblica nella biblioteca d'estetica del Flammarion: « Les deux cent mille situations dramatiques ». Basta il titolo a metter brividi di orrore nella schiena, non diciamo di un crociano, ma di qualsiasi scrittore educato nella nostra società letteraria. Noi stessi, con tutta la nostra aspettazione di una rinnovata conoscenza, indagine e avvaloramento, dei meccanismi teatrali, non sapremmo recensire quest'opera senza l'aria di ironica superiorità che, sarà giusto confessare, ci proverrebbe da convinzioni crociane. Ebbene, avremmo torto. Se uno sforzo è da compiersi, lo sia nel senso qui esemplificato: si giunga a leggere un'opera siffatta, dimentichi della nostra forma mentale. Fino a qual punto sarà possibile? Legge e commenta per noi Raymond Cogniat, in *Arts* (13 aprile).

Polti, après Carlo Gozzi et Goethe, affirmait qu'il n'y avait que 36 situations dramatiques, Etienne Souriau en propose deux cent mille — encore ce chiffre n'est-il qu'approximatif et plutôt en deça qu'au delà de la vérité. Voilà qui est rassurant pour les auteurs dont le champ d'imagination était singulièrement restreint par les demonstrations de Polti. Etienne Souriau discute et même refuse le classement de Polti, celui-ci lui apparaît composé d'éléments disparates.

Rappelons d'abord le détail de cette liste:

1. Implorer; 2. Le sauver; 3. La vengeance poursuivant le crime; 4. Venger proche sur proche; 5. Traqué; 6. Désastre; 7. En proie; 8. Révolte; 9. Audacieuse tentative; 10. Enlèvement; 11. Le énigme; 12. Obtenir; 13. Haine de proches; 14. Rivalités de proches; 15. Adultère meurtrier; 16. Folie; 17. Imprudence fatale; 18. Involontaire crime d'amour; 19. Tuer un des siens inconnu; 20. Se sacrifier à l'idéal; 21. Se sacrifier aux proches; 22. Tout sacrifier a la passion; 23. Savoir sacrifier les siens; 24. Rivalité d'inégaux; 25. Adultère; 26. Crimes d'amour; 27. Apprendre le déshonneur d'un être aimé; 28. Amours empêchées; 29. Aimer ennemi; 30. L'ambition; 31. Lutte contre Dieu; 32. Jalousie erronée; 33. Erreur judiciarie; 34. Remords; 35. Retrouver; 36. Perdre les siens . . . .

M. Souriau part d'un point de vue différent et tout en étant plus rigoureux dans la déflnition des termes et dans le choix des éléments, il montre des possibilités infiniment plus étendues par la combinaison des différentes situations dramatiques, animées par des forces qu'il appelle « fonctions dramatiques ».

Comment définir ces forces? L'explication qu'en donne l'auteur est précise, mais difficile à résumer en quelques lignes.

Les fonctions dramatiques sont l'incarnation, dans un personnage essentiel, d'un élément (caractère et sentiment) qui va déterminer l'action et le mouvement dramatique. Les principales fonctions dramatiques — au nombre de six — sont:

a) *La force thématique, c'est-à-dire le personnage principal, celui qui, dans une* situation donnée, incarne, représente et met en cause la force qui est génératrice de toute la tension dramatique, *clef dynamique de la situation;*

b) *Le représentant de la valeur, du bien souhaité par* a);

c) *L'obtenteur le récepteur de ce qui est souhaité par* a);

d) *L'opposant;*

e) *L'arbitre de la situation;*

f) *L'adjuvant (aide ou complice).*

Il est bien évident qu'un même personnage peut incarner différentes fonctions dramatiques et que, d'autre part, certaines fonctions peuvent rester a l'état de suggestion et avoir une présence active, sans s'incorporer dans un personnage agissant sur la scène.

La combinaison de ces différentes foncions dramatiques *provoquera les situations dramatiques, c'est-à-dire que les fonctions sont génératrices des successives situations, mais en même temps subissent l'influence de celles-ci et peuvent être modifiées par elles. . . .*

Ayant ensuite montré comment « les partis pris artistiques » compliquent et multiplient encore les combinaisons possibles entre les éléments mis en jeu. Etienne Souriau semble avoir épuisé son sujet et fait le tour du problème théâtral du point de vue de la situation. Mais son chapitre sur la dramaturgie comique va jusqu'au problème de l'homme réel et repoussant l'idée d'une construction fictive, montre comment l'art dramatique *communique avec la vie.*

Certes les idées et les formules de M. Etienne Souriau ne donneront pas du talent aux auteurs qui en sont dépourvus. Mais il n'est pas sans intérêt de comprendre le mécanisme d'une construction dramatique et de connaître la structure des chefs-d'œuvre.

•

Ti ci vuole una buona scrollata per togliersi dalle spalle l'impressione di questa spugnatura gelata. Eppure pensi già che i mediocri, i mestieranti, insomma la maggior parte degli autori teatrali potrebbero farsi uno scheletro più solido, riflettendo sulle ricerche del Souriau; e non escludi che, pur senza conferire « *talent aux auteurs qui en sont dépourvus* », esse potrebbero servire da stimolante anche per i migliori: un veleno a piccole dosi.

Ma forse non avremmo mai riferito l'articolo del Cogniat, da un pezzo giacente nei nostri cassetti, se non fosse sopravvenuta una pagina di Corrado Alvaro (« Drammi elisabettiani », *Il Mondo*, 4 agosto) ad offrirci un assai diverso e più importante esempio di *sgretolio*, utilmente paragonabile a quello dei testi francesi. Sarebbe utile leggere tutto l'articolo dell'Alvaro, di cui riferiamo soltanto una parte; ma già in questa ci sembra patente la manifestazione di un disagio pratico, di un'ansia promossa da piaghe esorbitanti la funzione critica, giacchè i passi che riportiamo non hanno la veste di consigli o annotazioni marginali, bensì la caratteristica del soliloquio di un gestante. E' superfluo dire quanto ci sarebbe gradito l'annunzio autocritico di una nuova opera teatrale dell'Alvaro, così com'è superfluo sottolineare quale importanza rivestano, a proposito delle idee da noi espresse in principio, le parole dell'Autore di *Medea*, anzi dell'Autore della nuova opera che crediamo in esse preannunziata.

Scrive l'Alvaro: « *Che a teatro, come in altre forme di letteratura, lo psicologismo sia un mezzo di sempre più scarsa efficacia dopo i prodigi che ne vennero fuori nella letteratura fra le due guerre, sarebbe nulla se a questo non corrispondesse un nuovo atteggiamento dell'uomo... La psicologia è mancanza d'azione. E' reticenza, dubbio, sottigliezza... Il personaggio liberato agisce, esce dal conflitto con se stesso per urtare negli altri. Così nel Teatro Elisabettiano l'azione è tutto, il carattere e la passione fondamentale del personaggio fanno il loro corso, l'uomo si adempie... E non è detto che il tema di tutta l'epoca nostra non sia questo risveglio dell'uomo che percorre la sua fortuna dominato dalla sua passione fondamentale fino all'adempimento o alla catastrofe* ». Riconoscete Giasone e Medea? - n.d.R.). *I delitti del nostro tempo sarebbero in tal senso sommamente istruttivi. E più d'una battuta è uscita fuori al processo di Viterbo, degna di stare in bocca a un elisabettiano, come quella di Pisciotta alla fine di un estenuante interrogatorio: « Per questa notte, signor giudice, ci lasci dormire ». Il teatro come atteggiamento, dice M. Praz del personaggio elisabettiano. Il personaggio che porta in ogni suo atteggiamento, atto, discorso, il suo carattere e la sua passione, che la ostenta anzi con protervia e non senza una certa dose di ingenuità o puerilità, e in termini che disgustano tutti quelli che parlano di tecnica teatrale nel senso di finezza o finitezza. Ma una certa ingenuità maldestra, una certa puerilità, sono rasentate quasi in ogni opera d'arte. Sono i punti deboli della convenzione artistica...* ».

Non diremo che questi siano suggerimenti estetici, ma son certo convinzioni e quasi confessioni di esperienze, se non fatte, da farsi. Intuizioni di un poeta, semplicemente. Perchè, vorremmo vedere qual critico saprebbe, in sede teorica, giungere, da quelle premesse, a questa conclusione dell'Alvaro: « *Mi pare che ciò contenga* (la crassa eterogeneità dello spettacolo che contraddice la legge della « finitezza »: n.d.R.), *sia pure in forma elementare, una lezione utile per chi lavora oggi a uno spettacolo destinato a un pubblico eterogeneo* ».

Conclusione che sottoscriviamo, per averla scritta e riscritta, non da poeti, ma da critici dissidenti, in più che due anni di cronache teatrali.

Vladimiro Cajoli

L'Università Cattolica del S. Cuore di Milano, nella sua sede di piazza S. Ambrogio, 9, riprende anche quest'anno, nei giorni 27 agosto-1° settembre, quelle *settimane di aggiornamento culturale* che per lungo corso di anni hanno attirato nelle sue aule folte schiere di uditori desiderosi di apprendere e di conoscere indirizzi di studio, valutazioni di avvenimenti, rassegne rapide dei progressi compiuti nei campi della filosofia, della religione, della scienza, della letteratura, dell'arte e dell'impostazione dei problemi politico-sociali.

Riportiamo qui di seguito alcuni degli argomenti più importanti delle lezioni e delle conferenze che persone particolarmente competenti tratteranno durante il corso:

« La spiritualità del laicato ai nostri giorni » dell'on. prof. Giorgio La Pira;

« Il Dogma dell'Assunzione nel mondo attuale » del P. Raimondo Spiazzi O. P.;

« La filosofia della crisi e la crisi della filosofia » del prof. Gustavo Bontadini;

« L'atteggiamento della pedagogia cattolica di fronte alle correnti pedagogiche attuali » del prof. Mario Casotti;

« L'attuale stato della teoria dell'evoluzione » del P. Agostino Gemelli O.F.M.

« Metodo e metodi per studiare la storia dell'arte » della prof. Eva Tea;

« Presenza dei cattolici nella vita internazionale » dell'avv. Vittorino Veronese;

« Consistenza del problema della disoccupazione in Italia » dell'on. prof. Amintore Fanfani;

« La giustizia di fronte alle norme giuridiche » del prof. Edoardo Gallagnati.

LA RADIO
SCIENZA E FEDE

Da qualche tempo ci si scrive, e da qualcuno non senza ironia, per costringerci a riflettere sul questito, se il nostro entusiasmo per la scienza e la nostra propaganda in favore di una diffusione di cultura scientifica mediante la radio, non siano per avventura « pericolosi e controproducenti »: ciò, naturalmente, in materia di fede. Sembra che gli ironici non vedano quanto spesso il nostro giornale richiama e illustra l'opera di maestri e scienziati che proprio dalla scienza son giunti alla fede, o che in essa hanno trovato la composizione dei contrasti e la schiarita dei misteri impliciti anche al più moderno stadio della conoscenza umana. Invero, nessuna pervicacia di attaccanti potrebbe indurci alla presunzione della risposta polemica che suppone fini e qualità diversi e superiori a quelli che può modestamente riconoscersi il compilatore di questa rubrica, ma poichè tra i postulanti c'è anche chi, con molta modestia, non domanda più di una semplice bibliografia e il conforto di annotazioni marginali, ci risolviamo oggi alla trattazione di un aspetto del problema, limitatamente ai suoi rapporti con la radio, anche perchè il facile ricorso a fonti di altissima e specifica competenza ci favorisce il compito.

Intanto, a coloro che lamentano la scarsità di libri di volgarizzazione scientifica che abbiano, per così dire, la convalida di un imprimatur, segnaliamo l'ultimo capitoluccio tra mano, L'uomo e il cosmo, *di F. Dessauer, e raccomandiamo la stessa collezione di* Idea, *ove è spesso segnalato o riferito il pensiero di uomini come Severi o Fantappiè, per citare due fra i più alti testimoni laici. Agli altri, gli ironici, rispondiamo con la serena parola di H. Vogt* (Kosmos und Gott, *Heidelberg, 1950*), *un astrofisico tedesco: « Il mondo non può essere da sè, esso esige un'Origine senza origine... esso addita sopra di sè il trascendente, un principio sopra mondano, una Potenza superiore soprannaturale, il cui essere non potremo mai approfondire con la scienza naturale... Max Planck scriveva: Ovunque guardiamo, in nessuna parte troviamo una contraddizione fra religione e scienza naturale. Non si escludono reciprocamente, come molti credono o temono, anzi si completano e si postulano a vicenda ».*

•

Ma la nostra nota di questa settimana si fonda principalmente su uno spunto offertoci da Civiltà Cattolica *(G. Stein,* Creazione senza Creatore?, *18 agosto) la fonte a cui sopra alludevamo. Si veda quanta cautela è necessaria a una buona radiofonia per non cadere in errori pericolosi.*

F. Hoyle, lettore di matematica a Cambridge e autore di una delle tante Cosmogonie moderne *(uno scienziato, se ben ricordiamo, ascoltato anche da noi nella rubrica radiofonica « Università Marconi »), ha tenuto per la B. B. C. (cioè, per 300 mila ascoltatori) una serie di discorsi poi pubblicati nel libro:* The nature of the Universe. *Del libro, in poche settimane sono state vendute sessantamila copie.*

Non inferiremo che fra i 300 mila ascoltatori, un quinto è composto di atei o di simpatizzanti e aspiranti all'ateismo; e nemmeno vogliamo dire che almeno sessantamila coscienze risulteranno turbate da questo fenomeno librario: importa al nostro assunto più propriamente affermare, che tante sono probabilmente le culture offese o sviate. E' nella teoria dello Hoyle l'aspetto vivo di un fantasioso ottimismo, efficacissimo nel suscitare umana simpatia, almeno fin quando la teoria si dispiega nell'ambito fisico: ciò, crediamo, basta a spiegare la sua fortuna tra i profani. Infatti, lo Hoyle, dipingendo « il tetro avvenire dell'universo osservabile, secondo le cosmogonie anteriori » e contrapponendogli la propria creazione continua, come crede di poter annullare il Creatore, elimina il Giudizio Universale, forse liberando l'uomo da una paura misurabile anch'essa in anni luce. Va da sè che la liberazione d'ordine puramente fantastico dura quanto il sonno della coscienza, che nemmeno in Inghilterra consente troppo lungo imperio all'immaginazione. Ma è un fatto che le vecchie cosmogonie prevedono la fine del mondo « in un universo vuoto, in un lugubre stato di morte termica senza luce e senza vita », mentre per Hoyle l'espansione del mondo sarebbe compensata « dalla condensazione di nuove galassie costituita dalla materia continuamente creata... ». Insomma, l'uomo sarebbe liberato dallo spavento della fine, se non proprio dalla sollecitudine dell'inizio, sol che fosse possibile dimostrare che l'universo, per mantenere la densità costante, s'accresce di un nuovo atomo d'idrogeno per metro cubo ogni 30 mila anni. « Datemi un atomo, ecc. ecc. e distruggerò Dio! ». Ma chi darà quest'atomo a Hoyle, a Bondi e Gold e agli altri teorici « of the expanding Universe? ». Meno male che lo stesso Hoyle sembra definire bizzarre proposizioni del genere: « la idea della creazione continua è tanto più seducente, quando si considera in relazione a obiezioni estetiche contro l'unico atto creativo nel lontano passato »; ma, sembrandogli la bizzarria connaturale alla scienza, occorrerà posare sulla sua fronte ardente la borsa ghiaccia di H. Dingle (presidente della Royal Astronomical Society), che a siffatta ipotesi obietta: « ... ci esime dal postulare un solo miracolo iniziale, ma a condizione che ne ammettiamo una serie continua... qualunque ipotesi della creazione continua scegliamo, il processo stesso, almeno allo stato presente del nostro sapere, non può esser considerato se non come un puro miracolo, senza per altro che possiamo congetturare le condizioni necessarie per invocarlo o connetterlo in qualsiasi modo con qualche processo noto... Gli antichi alchimisti cercavano di trasformare il piombo in oro mediante la pietra filosofale. L'Hoyle, supponendo la creazione della materia dal nulla, dimentica con la pietra filosofale anche il piombo ».

Recensendo Hoyle, M. W. Orenden, segretario dell'Associazione Astronomica Britannica, scrive... « Un autore di opere scientifiche popolari deve rendersi conto della propria responsabilità e dare una esposizione quanto mai equilibrata del soggetto. *Or si può dire che l'Hoyle non ci abbia per nulla corrisposto...* (cfr. Civiltà Cattolica). The nature of the Universe *può quindi raccomandarsi come lettura piccante, purchè sia letto con occhio critico* ». *Lasciamo Hoyle alle cure dello Stein, giacchè in fondo non avremmo mai osato tentarne una critica, se non per quelle proposizioni che anche al non-scienziato danno il diritto di indagare l'aridità dello scienziato; come quando Hoyle, valutato, chi sa perchè, in circa 300 anni, il proprio desiderio di vivere, giudica* strano il fatto « *che i cristiani abbiano così poco da dire intorno al modo con cui si figurano di passare l'eternità* »: *una* boutade *equivalente a quella di chi prenotasse un posto nell'Inferno di Francesca o di Vanni Fucci piuttosto che in mezzo alle noiose sinfonie angeliche: che, in termini pitagorici, significherebbe mancanza di sentimento dell'armonia, del numero, quindi impotenza a intendere proprio scientificamente l'universo.*

Lasciamo dunque Hoyle per la radio, e riconosciamo che, di tutto il discorso, questa rubrica si avvale come di una raccomandazione ai responsabili, che non sia offerto alcunchè di « piccante » sotto veste di conversazione scientifica agli ascoltatori radiofonici. Prescindendo infatti da sollecitudini religiose o confessionali, si sottolinea questo dato fondamentale: che l'uomo odierno per scienza intende verità, per scienziato un portatore di veri dimostrati o dimostrabili, ai quali l'animo si porge fiducioso per convinzione etimologica, e la mente non contrasta per impreparazione specifica: lo scienziato sa, ed io apprendo. In tale rapporto l'uomo è così paurosamente indifeso, che la responsabilità di chi lo istruisce partecipa veramente del divino, e si attua come l'opera di misericordia spirituale recentemente illustrata alla radio da P. Bargellini: **Istruire gli ignoranti.**

Non si giunge, insomma, a ciò cui sarà costretta la B.B.C. dalla profonda reazione suscitata: una serie di conversazioni concepite come antidoto sia religioso sia scientifico sia culturale, che tuttavia presumibilmente non potranno raggiungere tutti gli avvelenati, nè salvarli tutti.

V. Incauda

Aldo Fabrizi in "Parigi è sempre Parigi" regia di Emmer

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

CINQUE ANNI ALLA MINERVA

A seguito di una mia nota sui problemi della scuola, rivolta quasi in persona diretta ad Annibale Tona, direttore dei « Diritti della Scuola », ho trovato un cortese cenno di accettazione del dialogo sul n. 19 (20 luglio 1951) della rivista da lui diretta. E mentre sono grato al prof. Tona delle sue cordiali parole non posso tacere la sorpresa da me provata nel leggere l'articolo di fondo, da lui firmato, con cui tale numero si apre: « Cinque anni di governo della scuola »; articolo che è un ingeneroso saluto al Ministro Gonella nell'atto in cui egli abbandona il dicastero cui da cinque anni è stato preposto. Non che si pensasse da parte dei « Diritti » a palinodie o a postumi commiati sentimentali: non si poteva supporre tanto. Ma che l'accanimento polemico, in un giornale diretto da uomo che non ha i rancori di « Scuola e città » nè tanto meno la virulenta acredine di « Scuola democratica » arrivasse a tanto, non potevo pensare.

Si potrà obiettivamente, a distanza, giudicare l'operato del Ministero Gonella nei suoi cinque anni di vita; si potranno, e giustamente, criticare atteggiamenti, posizioni, incertezze e via dicendo; ma non si potrà negare quanto, durante un quinquennio, è stato fatto per la scuola. I maestri non dimenticheranno che sotto questo Ministero hanno conseguito uno degli obiettivi per cui lottavano da decenni i « ruoli aperti »; che il loro numero è salito dai 120.000 del 1942 ai 160.000 attuali; che le carriere sono state migliorate, spesso superando difficoltà non facilmente superabili opposte dai dicasteri finanziari; nessuno potrà dimenticare quello che era la scuola nel 1945: alle macerie materiali s'aggiungeva quel malessere e quella incertezza che erano seguiti alla epurazione e alle difficoltà enormi, psicologiche e morali dell'ora.

Di tutto questo il Tona dà un rapido cenno, come di cosa affatto trascurabile, per portare il giudizio dall'azione all'uomo, per condannare il « Ministro », per dichiararlo solo intriso di politicantismo, incapace di azione, voglioso di mastodontiche montature e quel che è peggio, quasi personalmente impegnato nella demolizione della scuola pubblica in favore di quella privata.

L'azione e la figura di Gonella non hanno bisogno, intendiamoci, della nostra povera difesa: se un torto (che è ad un tempo un elogio), gli si può imputare esso è quello di aver seguito la sua natura e la sua passione di studioso e di aver « ficcato lo viso a fondo » nei problemi della scuola. Cosa forse che si conviene più al cattedratico che al Ministro: prima di proporre la sua riforma egli, baconianamente, sondò tutto il sondabile nel campo legislativo, organizzativo e didattico, analizzò tutto il materiale di esperienze passate. Fu forse e in questo al Tona io stesso potrei dare ragione, un limite: un Ministro realizza, non studia. Ma non è onesto asserire che questa azione di indagine e di studio fu disgiunta dall'azione di riassestamento, di ricostruzione, anche materiale. Asserisce il Tona che « Guido Gonella ha veduto nella riforma totale della scuola una grande campagna ideologica, e non ha avvertito che le mancava il sustrato necessario, gli è sfuggita la preliminare esigenza della ricostruzione materiale ».

Ora io so che il Tona è uomo onesto e non fazioso per partito preso: come fa dunque ad asserire che nulla s'è fatto o poco nel settore della ricostruzione materiale quando l'edilizia scolastica passò dai 2 miliardi e 890 milioni di lire di spesa nel 1947 ai 7 miliardi 382 milioni di lire nel 1948, ai 7 miliardi e 890 milioni di lire nel 1949, con una media annuale di 600 nuove aule e di 8.000 aule ricostruite nel solo settore della scuola primaria?

Tutto questo, anche materialmente è nulla? E può il Tona dirci in quale periodo, comparativamente si è fatto di più? Intendiamoci: condividiamo pienamente col Tona la giusta preoccupazione per un problema assillante qual'è quello dell'edilizia scolastica, primo tra i primi problemi della scuola; siamo anche d'accordo sul fatto che attribuirne l'esclusiva o quasi al Ministero dei Lavori Pubblici è una remora e un impedimento; che si sarebbe forse dovuto pensare a un grande piano di edilizia scolastica con la creazione di un apposito ente o istituto. Ma da questo al dire che nulla s'è fatto, ci corre.

E vengo alla seconda parte, la più insidiosa dell'articolo del Tona, quella che si riferisce al presunto « impegno » del Ministro Gonella di sabotare per principio la scuola statale a beneficio della non statale. Qui confesso che le argomentazioni del Tona mi fanno sorridere: « Da ciò l'irresolutezza — non vogliamo dire l'insincerità — della sua azione; da ciò lo stato di abbandono, e anzi di progressivo deperimento, di gran parte delle nostre scuole, — nella generale e rapida rinascita di tutte le altre attività della vita nazionale, — a beneficio esclusivo della scuola privata, che se ne inturgidisce e prevarica ».

Certo è difficile pensare una più grottesca deformazione dei fatti: chè nessuno può ignorare essere l'aumento della scuola non statale conseguenza di un aumento dei bisogni del paese, i quali aumentano anche in questo settore secondo un indice di progressione cui lo Stato, da solo, non può far fronte. Ma lo stesso fenomeno accade in tutti i servizi pubblici, nei trasporti, ad esempio, che a dispetto dei monopolisti (qui di laicismo non si può parlare) arrabbiati vedono sempre infittirsi la rete dei servizi in concessione; nei collegi, dove vediamo che enti, istituzioni e associazioni operano in maniera assai più larga di quanto faccia lo Stato coi suoi sparuti (e più costosi di quanto non rendano) convitti nazionali. Non è una posizione *clericale* quella che si può rimproverare al Ministro Gonella; è la stessa realtà dei fatti che spinge e spingerà qualunque ministro della pubblica istruzione in questa direzione. Ci si potrà obiettare che la legislazione attuale sulla scuola parificata consente abusi, condiscendenze, ecc. Non si nega l'attualità e la fondatezza dell'obiezione: una legislazione vigile dovrà risolvere questo problema. Ma è giusto accollare ad una persona tutte le responsabilità derivanti da un così complesso ed intricato assieme di problemi?

Tutto questo mi stava a cuore dire al prof. Tona, non perchè sia mio compito stendere una difesa d'ufficio ma perchè, prima di Platone, mi sta a cuore la verità: quella almeno che si cerca con retta intenzione e che troppo spesso confondiamo coi nostri convincimenti.

L'azione di un uomo di governo è giustamente sottoposta al vaglio della critica. Ma è anche giusto che questa sia la più obiettiva possibile e non diventi nè ingenerosa nè insultante, almeno nella penna delle persone per bene.

Giovanni Gozzer

ARIA TORBIDA D'AMERICA

(*Continuazione della pag. 1*)

la pubblica opinione, facendo una rinunzia pubblica al comunismo, e denunziando tutti i compagni comunisti che ha conosciuto (probabilmente lo Shaw ha avuto per modello una notoria femmina dello spionaggio comunista, che cambiò di fede e figura ora in tutti i processi contro i comunisti). Chi se la cava meglio di tutti i perseguitati è il nero, che ha messo dei soldi da parte, possiede case e titoli di rendita, e se ne va a goder questa in Francia, dove nessuno gli impedisce d'andar nei migliori alberghi perchè nero di pelle.

Ora non dico che questo « romanzo » manchi d'interesse, perchè m'ha tenuto un paio di sere sveglato, e non dirò che sia fatto male, perchè l'architettura è disegnata splendidamente, con tutte le finestre che corrispondono armonicamente, e i corridoi fatti in modo da condurre alla scena o sala finale, dove tutti i personaggi si ritrovano e si ha il punto culminante; è certamente un libro costruito bene e da un lavoratore della penna che sa il suo mestiere, e ogni tipo è dipinto con abbondanza e proprietà di particolari. Ma i personaggi sono fantocci, manca un senso lirico, non c'è un'espressione che rimanga nella mente, ed è pieno di argomentazioni e discussioni. Come dicevo sopra: è uno studio politico piacevole, un'opera didattica divertente. Ma su questo ho pure qualche dubbio: perchè che cosa insegna, se non che è meglio nel mondo essere egoisti, perchè altrimenti si fa il male proprio senza fare il bene degli altri?

E in fine, c'è anche un'altra osservazione da fare. L'autore ci vorrebbe fare indignare contro quei procedimenti poco americani per i quali degli « artisti » sono licenziati senza quella forma di processo che sarebbe garantito dalla Costituzione americana. Verissimo. Ma si tratta di « artisti »? O di « commercianti »? Gli scrittori, i musicisti, gli attori di Hollywood o di New York che prestan i propri talenti alla radio o al cinematografo, sono, insomma, degli « entertainers ». Appartengono a una categoria che non ha nulla a che fare con l'arte. Perciò non ci commuovono troppo.

Giuseppe Prezzolini

ERRATA CORRIGE

Nel numero del 29 luglio, nell'articolo di Bruno Lavagnini su Sikelianòs, fra la riga 44 e la riga 45 della prima colonna, saltate le seguenti righe:

« *Nel* Discorso di Delfò *(1927) il Poeta, che ha raggiunto una sua verità, si fa apostolo e banditore della nuova dottrina, che nel sacro nome di Delfi dovrà ancora una volta affratellare gli uomini, riuniti nel culto della bellezza e dei valori universali rivelati dalla Grecia antica. Il Sikelianòs segna una nuova anzionia di tutte le genti. Per quasi dieci anni (1926-1935) il Poeta è assorto in questa* Idea Delfica, *una conciliazione universale degli uomini; nel luogo santo di Apollo. Stadio* ».

RISTAMPE DI GOZZANO

(*Continuazione della pag. 1*)

irraggiunto convertibile all'occorrenza, coi sicomori e gli *eucalyptus* di Paolo e Virginia.

M'apparisti così, come un cantico del Prati,
del Prati, lacrimante l'abbandono
per l'isole perdute nell'Atlantico!
Ed io fui l'uomo d'altri tempi, il buono
sentimentale giovane romantico.....
Quello che fingo d'essere e non sono.

Chi ha espresso meglio di questo poeta il male d'anima moderno, la devastazione e il rimboschimento dei miti indefinitamente progressivi dal primo « 900 »? Il fallimento delle sacre « magie » razionali, la denunzia della « dialettica », il dileguare d'ogni massiccia e compatta certezza, la polverizzazione d'ogni sapere e d'ogni verità che costringe (per adoperare il gergo di Leon Chestov) chi oggi è la targa comune dell'esistenzialismo, hanno avuto la loro trasfigurazione negli argomenti di Gozzano.

Quanto poco artificioso fosse questo paese d'immaginazione ce lo attesta infatti quell'incompiuto *Poema delle farfalle*, che occupò le soste dei *Colloqui*. Che egli potesse trattare l'endecasillabo didascalico alla maniera del Frugoni, del Monti o del Pindemonte non era raffinato gioco letterario. Era spontaneo per lui l'ingolfarsi in quella « casta contemplazione della Natura », in cui filosofi deisti come Charles Bonnet, ravvisano nel '700, il più bel salmo elevato alle glorie del Signore. Questa sensibilità da Orto Botanico, da attento contemplatore della « bellezza dell'Universo » non era consumato accorgimento d'un poeta esaurito. Era autentico colloquio dell'anima. È confessione intima di uno spirito atterrito dalla negazione radicale d'un materialismo totale, e che, nelle ingegnosità e negli sforzi di queste piccole vite ricercava l'illustrazione d'un Ordine divino del mondo, preconizzato nei noti versi:

Cadono i dogmi e l'uso
della Materia. In tutto
lo spirito è diffuso.

Lorenzo Gigli

LA LINGUA E LA RADIO

Senz'alcuna pretesa di venire a scoprirci, come si suol dire, orizzonti inesplorati, ma tuttavia col pregio di metterci sotto gli occhi, sinteticamente, un problema vivo, riunendo osservazioni che altri, forse, avrà potuto fare, ma isolatamente, su questo o quell'argomento, o proponendo norme che, nuove o no, risentono esse pure del beneficio di essere raccolte insieme, a sostegno di una tesi semplice, chiara, ispirata al buon gusto e al buon senso: così si presenta questo nono volumetto della Biblioteca sansoniana di « Lingua Nostra » (*), che vuol essere critico e normativo ad un tempo.

Nella « Premessa » (pp. 5-20) sono studiati i rapporti tra la radio e la lingua in generale. « La radio — è detto a p. 9 — rappresenta una forma di penetrazione e quindi un processo di accelerazione nel ritmo vitale della lingua». E a p. 13: « Essa non inizia una tendenza, ma semplicemente l'asseconda». Poi, sempre in funzione della lingua, è affrontato il problema dell'accentramento delle stazioni, e si osserva che la RAI ha agito in proposito come l'ex EIAR: conclusione che « proprio in un periodo in cui la questione della pronuncia nei riguardi della radio oscilla ancora fra Firenze e Roma, la partecipazione di Firenze alla formazione dei programmi » è « ristretta » (p. 19).

Segue (pp. 21-32) un capitolo su « La radio e il lessico », che mostra un attento spirito di analisi. E' anche, forse, il capitolo più normativo. « Le parole della radio dovrebbero essere, prima di tutto, ben pronunciabili, cioè consone al sistema fonetico italiano » (p. 23); « Le parole lunghe sono, in genere, poco radiofoniche » (p. 24); « La radio sviluppa la tendenza al concreto » (pagina 26); « La radio non manifesta una forte individualità nel campo del lessico » (p. 27); « segue da vicino l'evoluzione lessicale » (p. 31).

« Sintassi e stile dei generi radiofonici » è il titolo del capitolo più lungo (pp. 33-88), in cui lo spirito analitico dell'Autrice si manifesta ancor più che nel precedente. Però, accanto ad ottimi rilievi tra gli altri: « La comicità è quasi irraggiungibile per radio» (p. 81), mentre « con l'umorismo siamo su di un piano essenzialmente logico, quindi esso è possibilissimo e anzi frequente per radio » (p. 82) — si incontrano affermazioni che convincono sino a un certo punto, come: « Il teatro radiofonico si può considerare in certo senso il continuatore del teatro greco» (p. 87), che, tra l'altro, è un luogo comune, e tanto meno persuasivo quanto più diventa comune; oppure: « La presenza del coro — si riferisce sempre al teatro greco — si può riavvicinare a quella dell'annunciatore, che talvolta interviene a introdurre e collegare, nei lavori tipicamente radiofonici » (p. 88). C'è poi da osservare lo spazio eccessivo riservato ad argomenti, come le cronache calcistiche (pp. 44-53), per i quali le osservazioni dell'Autrice sono spesso le medesime che nascono spontanee nel meno linguista e meno osservatore degli ascoltatori.

Infine c'è la questione della pronuncia (pp. 89-130), il cui nucleo centrale è costituito dalla critica al « Prontuario » di Bertoni-Ugolini e dall'esposizione in compendio dell'opuscolo « Pronunzia fiorentina o pronuncia romana? di Bruno Migliorini (Sansoni, 1945), con l'aggiunta di osservazioni e proposte personali. In linea di massima ci dichiariamo d'accordo con l'A.: che il *Prontuario rinnovato* abbia « ben poco di nuovo, e solo nei particolari » — come l'A. dice a p. 106 — è stato da noi sostenuto l'anno scorso in altra sede.

La « Conclusione » (pp. 132-139), dopo aver chiaramente illustrato certi esperimenti radiofonici di didattica linguistica compiuti dal 1927 in poi in Inghilterra con felice esito, auspica che qualcosa di simile venga fatto anche da noi, specialmente in funzione del problema della pronuncia.

Franco Pochi

(*) ORNELLA FRACASTORO MARTINI: *La lingua e la radio*, Sansoni, 1951.

La Storia - Bassorilievo del XV secolo, nella Cattedrale di Rimini

CRONACHE MUSICALI

(*Continuazione della 3ª pag.*)

ripudiò addirittura il titolo di maestro come « marchio di uguaglianza nella mediocrità e nella ignoranza ». Forse l'aver vinto un premio Baruzzi di Bologna può averlo illuso sul proprio talento, ma è un fatto che l'avvenire, così poco riconoscente nei confronti dei suoi adoratori, ha confinato il Pratella nella mediocrità anche senza il titolo di maestro.

I tempi mutano, ma le illusioni ed il linguaggio sono sempre gli stessi. Così in una lettera, diretta qualche tempo fa da un noto compositore italiano alla fondatrice di una rivista francese di musica contemporanea, abbiamo potuto leggere che « il momento è cruciale, chè lottano due forze estreme: la musica bassa e quella calcolata della dodecafonia. La prima ha seminato la miseria, la seconda alcuni capolavori, perciò l'ultimo desiderio che possiamo esprimere è che la seconda distrugga la prima diventando più umana ».

Non facciamo commenti, ma vogliamo soltanto augurare all'illustre maestro che il suo desiderio possa questa volta avverarsi.

Dante Ullu

● La « Giornata della Dante » è stata celebrata a Beirut dal prof. Carlo Brighenti, che ha commentato l'episodio del Conte Ugolino.

Nella stessa città sono terminati, nel mese di giugno, i corsi di lingua italiana istituiti dal Comitato locale. I corsi sono stati frequentati da oltre duecento allievi.

● Una applaudita conferenza sui maggiorni scrittori sardi è stata tenuta a Graz dal prof. Nicola Valle. Pure applaudita è stata la conferenza del prof. Francesco Politi su « Il vero dramma eticopoetico di Francesca da Rimini».

● Gli studenti italiani che frequentano il corso estivo presso l'Università di Kiel, hanno partecipato, con mezzi offerti dalla « Dante » locale, a una escursione attraverso lo *Schleswing-Holstein*. Per l'occasione sono state visitate varie località di particolare interesse artistico.

Il Comitato di Kiel ha pure organizzato la proiezione di alcuni documentari artistici italiani. Al termine della proiezione il prof. Hoeloff apriva un interessante dibattito sull'arte del Bernini.

● Nel corso di una manifestazione culturale organizzata dalla « Dante » di Liegi il prof. Alessandro Galletti ha svolto una conferenza su « Giovanni Berchet e il Romanticismo italiano ».

● Nel nome della Società « Dante Alighieri », sotto gli auspici della Legazione d'Italia a Sydney, è stata inaugurata in quella città una mostra di riproduzioni di capolavori pittoreschi italiani. Contemporaneamente, nella stessa galleria ove fu allestita l'esposizione, venivano proiettati vari documenti italiani. La mostra è stata visitata da oltre dieci mila persone.

● A Bologna il prof. Colomanno Ternay ha tenuto una conferenza su « Dante nella letteratura ungherese ».

● Un folto gruppo di studenti, soci del Comitato di Ancona, ha compiuto una gita culturale a Jesi e a Chiaravalle.

Lo stesso comitato ha organizzato una manifestazione letteraria dedicata ai poeti marchigiani. Numerosi autori sono stati presentati al pubblico dal prof. Francesco Ghedini.

● Un importante ciclo di *lecturae Dantis* è stato tenuto a Faenza su iniziativa della « Dante » locale. Hanno parlato, tra gli altri, i proff. Luigi Orsini e Pietro Zama.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-627

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 36 - ROMA, 9 SETTEMBRE 1951

Abbonamento annuo L. 1500
Conto corrente postale 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372-60990

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

PER UN MONDO NUOVO

Pubblichiamo questo scritto di Giuseppe Fanciulli, l'ultimo da lui composto, quale nostro segno di omaggio all'illustre scrittore recentemente scomparso.

Ero a Pegli, nel '44 — crollata la casa di Milano — quando ho udito parlare per la prima volta di Padre Lombardi, che teneva le sue conferenze, o discorsi, o orazioni, come volete, in un cinematografo di Genova, dinanzi a folle enormi. Me ne parlarono in molti, con entusiasmo: gente di fede, scettici, svagolati che sono sempre i più. Poi, a intervalli, ho seguito quei discorsi alla radio, senza continuità, lo confesso; ho visto l'annunzio di libri (altra confessione: senza leggerli); e infine ho avuto tra le mani il libro ultimo, che contiene gran parte di quella oratoria, offertomi dallo stesso Autore. (*Per un mondo nuovo*, ed. «La Civiltà Cattolica»).

Dinanzi a questo volume massiccio, illustrato da fotografie che sono un commento interpretativo c'era da restare perplessi. L'oratoria spesso perde nel passare dalla voce allo scritto, si raggela diventa un'altra cosa, che può anche essere degnissima. Qui, no. Leggete dieci pagine, e avete dinanzi non solo l'oratoria, ma anche l'oratore: lo stesso accento, lo stesso gesto, il procedere bonario che repentinamente diventa ispirato, l'esposizione riassuntiva, nitida, che senza trapassi complicati si fa invocazione e preghiera. Una meraviglia. Per ricordare qualche cosa di simile, bisogna risalire a San Bernardino da Siena, che tuttavia non scrisse le prediche, ma ce le lasciò nella redazione diremo stenografica di un ascoltatore.

In questa identità con le origini e il primo fascino dello «scritto», cioè in questa negazione del «libro». Anche a traverso le pagine voi vedete da una parte un uomo che parla, e dall'altra una folla che ascolta, continuamente rinnovata; l'uomo vuole persuadere intorno a problemi enormi e ardenti; nella folla è il desiderio e la ripulsa insieme contrastanti di fronte al balenare della persuasione. Finisce col predominare un fermento di rinnovazione, un'ansia di libertà dall'incubo dei giorni nostri.

Ciò che prima vi stupisce, e a momenti quasi vi irrita — alla base di questi discorsi — è il candore col quale questo presente orrendo viene definito come *bello*, bellissimo, infinitamente provvidenziale. Ci si accorge poi che tutte queste ripetizioni sono state necessarie per smuoverci dalla nostra accorata negazione e farci comprendere. Si legge: «Avevano allontanato Dio, poi lo avevano quasi dimenticato, finalmente negato; dovevano essi dunque provvedere da sè a vivere insieme felici... E sono finiti invece in quel dilaniarsi scambievole... Ciò che con noi fallisce e muore... è la rivoluzione tentata dall'umano contro il divino... Or tale linea storica non merita rimpianti... L'uomo deificato ha demolito il suo mondo essendo inetto a governarlo e così ha reso sgombro il terreno per le attuazioni di Dio». Siamo dunque arrivati alla fine della rovina; è tempo di risalire ai primi principi.

Anche un'altra è la ragione che rende l'oratore-scrittore, il nuovo apostolo, *hilaris in tristitia*: cioè, il consenso innumerevole raccolto in ogni parte del mondo. I nostri tempi conoscono la più rapida trasmissione della parola; ma forse non mai, come per questi discorsi, si vide raggiunta una diffusione così immediata e così vasta. Adunate innumerevoli si raccolsero nelle piazze, nelle chiese; e più numerosi ancora furono quelli che ascoltarono, alla radio, nelle abitazioni, in altre piazze, nei bar, nei crocevia cittadini e fin nelle più sperdute case delle campagne. Un fenomeno ignoto agli antichi oratori. Da Roma — dove il primo discorso fu tenuto nel maggio del '45 — alle più diverse città dell'estero, oltre «la cortina di ferro», di là dall'Atlantico. In certi paesi stranieri si attuò qualcosa che somiglia alla loquela poliglotta dei tempi apostolici: Padre Lombardi lesse i suoi discorsi in lingue a lui sconosciute, e raccolse ugualmente gli accesi consensi, nell'ansia del nuovo che voleva attuarsi.

■

Che cosa ha detto e dice l'oratore-scrittore, per sollevare intorno a sè lo strabiliante consenso?

Fenomeni simili non si attuano, se la *vox clamans* non ha una rispondenza, indistinta quanto reale, nel profondo delle anime, se non dice parole alle quali risponde un formidabile: «E' così!». Elementi analitici del nostro tempo vengono denunziati senza circonlocuzioni, fino ad ammettere che anche gli inizi di Marx erano veritieri, se pure falsati dalle vuote amplificazioni del materialismo senza Dio. La presa comunista sulle masse non si spiega senza quel fondamento di verità. Padre Lombardi ha parole aperte e dure contro i privilegiati da se stessi, oggi tanto numerosi e in tante parti dominatori: il nemico dell'umanità «non è colui che vuole assicurare la vita di tutti; è colui che per la propria vita ricca vuole che gli altri siano lasciati morire». Tutti intendono e consentono nell'ombra della coscienza; anche i responsabili.

Da tale fondamento derivano le applicazioni per i diseredati, i quali non vengono mai avulsi dalla compagine umana — come nel comunismo — ma in questa, anzi, considerati, in vista di una superiore e raggiungibile armonia. Diritto alla vita per sè e la famiglia in un medio benessere; diritto all'espansione per il proprio lavoro; ricostruzione dell'amore al posto dell'odio; equilibrio fra la libertà e la solidarietà, che sono termini interdipendenti; «tanta libertà quanta possa stare con la solidarietà, tanta solidarietà quanto possa stare con la libertà». Occorre tutto riformare in base a questi principi, senza che nemmeno si inventi qualche cosa di sostanzialmente nuovo; un capo e un credo già esistono, sono Gesù e la sua operante Chiesa.

Qui si rivela il fondamento attivo di tutto un rinnovarsi. Il regno di Gesù è vicino come forse non mai, e «la crociata» bandita da Padre Lombardi preannunzia e promuove il ritorno della sua fede, la ricompensa che a tale fede si connette, in questo mondo e nell'altro. L'ordinamento per una generale riconquista già esiste e si chiama «cristianesimo» Abbiamo tra noi il rappresentante di Cristo in terra, il Papa: tutta una gerarchia, che dal centro augusto si diffonde e si fraziona, fino ai parroci e ai curati; le Missioni, che diuturnamente vanno alla conquista di anime, i monaci dei cenobi, le vergini dei conventi; la stampa, le opere di fede e di assistenza con larghe contribuzioni di laici: tutto un mondo nel mondo. Questi elementi ci vengono via via presentati, con trepida lode per gli eroi e i franchi gregari della fede, con deliberata riprovazione per i tiepidi e gl'ignavi. E a traverso l'orizzonte del cattolicismo, si viene alla presentazione di un popolo immenso, fatto di popoli, sostanziato di una fede, in confronto della quale i ritrovati di un Marx o di un Lenin diventano grossolani feticci.

Questo popolo deve per primo rinnovarsi, secondo la guida del Pontefice, e farsi più vicino ai compiti che incombono; cominciare da un interno rinnovamento, con la speranza, la certezza di ricuperare tutti gli sperduti, di promuovere nuove intese, di arrivare alla gente di altra fede o di nessuna fede. L'unione di tutte le chiese cristiane è nel desiderio. Finora anche tra i cattolici troppi furono i *lassi*, gli sbandati, i falsi; non è più tempo per costoro, se si vuole sopravvivere, se si vuole operare la pacifica e definitiva conquista del mondo. Dunque, rinnovarsi per rinnovare il mondo; sentire l'impegno formidabile che ai cristiani spetta, e che non pochi, come dice Padre Lombardi, sentono già più e meglio che in altri tempi; perfino tra i giovani, sviati spesso da idolatrie nuove, o abbandonati a una sensuale disperazione, nella quale si vorrebbe confinare l'esistenza.

Tutto questo immenso esercito in marcia (nel libro abbondano i termini militari, consoni ai tempi) ci viene descritto quale è, al centro e ai margini, con riferimento alla realtà operante e ai destini dell'avvenire, e dà luogo a rappresentazioni tanto nitide quanto trepidanti di affetto: basterà ricordare i quadri ove si segue la vita dei parroci di campagna, delle suore, dei missionari, degli operai sorretti da una fede. Ma il vertice che tutto illumina, e non si sperde mai, nemmeno quando l'esposizione sembra attardarsi in termini di dettaglio, applicazioni delle idee generali, è posto più in alto, nei cieli sta, come nel più vivo della terra, ha nomi augusti e familiari: Gesù e Maria.

A taluno è dato di *sentire* Gesù accosto a sè, di perdersi nella sua luce, di raccogliersi nelle sue immutabili parole: Padre Lombardi è di questi. La sua missione, che ebbe un rivelarsi improvviso e un affermarsi prodigioso, è illuminata da quella luce. Vi sono pagine, in questo libro, di un amore trepidante, che certo fu l'ispiratore, il sostegno di tutta l'opera. Se ognuno potesse credere così, con un atto di fede semplice e smagliante, tutto sarebbe risolto. Tale amore fa vedere nel Vangelo, nelle pagine più soavi come nelle più terribili, la parola perenne, buona in ogni tempo e specialmente nel nostro. Direi senza bisogno di dimostrazione, anche se argomenti e prove non manchino: la prova delle prove è in quell'amore, che se vi sarà comunicato tutto illuminerà. Gesù ricondotto sulla terra insanguinata a istaurare il suo regno; vicino a noi, diremmo familiare, maestro, fratello, compagno, guida: e in una luce lontana, giudice.

In una luce soprannaturale, colei che rimase sempre nell'ombra di quella vita, Maria. Ci è raffigurata come l'afflitta e la trionfante, in evocazioni ora sommesse e ora gloriose, con trepidazioni filiali; più volte è chiamata Mamma. Certe preghiere, alla fine di un

(Continua a pag. 6)

Giuseppe Fanciulli

SOMMARIO

Letteratura

Arti

Musica - Radio - Teatro

Problemi dell'educazione

NOTA SU PIETRO COSSA

Il 30 agosto 1881 moriva a Livorno improvvisamente, all'albergo Giappone, Pietro Cossa, che si era recato colà per mettere in scena la sua *Cecilia*.

Settanta anni sono così passati dalla sua scomparsa e Pietro Cossa è ormai un dimenticato, sebbene esista nelle storie letterarie anche le più reputate (Bacci e d'Ancona erravano dando come luogo di morte Roma). Le sue tragedie, le sue opere drammatiche non si rappresentano più altro che per qualche occasionale storica riesumazione. Ma siccome egli è stato uno dei principali autori di teatro e in un momento di delicata transizione tra il vecchio e il nuovo merita sempre una parola di ricordo e di obbiettiva considerazione.

Fu oggetto di esaltazione e di biasimi le une e gli altri non sereni. Nato come scrittore nel tardo romanticismo sacrificò a questo ideale tramontante non poche delle sue opere fra le quali i drammi su *Puskin* su *Beethoven* e il *Sordello*. Un grande tema come quello dell'immortale musicista fu da lui sciupato in cinque lunghi atti, sebbene nelle ultime scene Beethoven, anche parlando troppo, nell'agonia e nella morte, dice, per mezzo di Cossa, parole di una certa grandezza. Il suo patriottismo, il suo istinto romano e romanesco gli fecero trovare vie migliori nelle rappresentazioni tratte dall'antica storia della Repubblica e dell'Impero. *Mario e i Cimbri* hanno qualche cosa di niccoliniano e scarsa originalità. Ma il *Nerone*, da alcuni considerato il suo capolavoro, e che ebbe poi una certa influenza sul Boito e Mascagni, iniziò uno svolgimento di nuove intenzioni tragiche e di intuizione teatrale. Meschino carattere di egoismo e di ferocia, il fosco imperatore non esce quasi mai, nell'intuizione del Cossa, dalle vie tradizionali, ma tutto il contorno di vita che si svolge intorno a lui ha movimenti drammatici non disprezzabili e, sebbene leziosa, la figura di Egloge, la schiava greca, la lusinghiera e bellissima allettatrice che accende l'amore nel cuore duro e indifferente di Nerone, è portata sulla scena con molta grazia.

Maggiore rilievo e maggior successo la *Messalina*: nonostante alcuni colpi di scena alla Sardou, della cui tecnica il Cossa fu certo seguace, la torbida imperatrice è disegnata con violento e ben deciso carattere, a cui accortamente fa contrasto la debole incostante sciocca figura dell'imperatore Claudio. *Messalina* conobbe trionfi del palcoscenico e le grandi attrici del passato si dettero a incarnarla con vera passione: erano nientemeno che Adelaide Ristori, Giacinta Pezzana, Virginia Marini.

Piacquero molto *I napoletani del 1799* e anche qui illustri attori furon lieti di farne il loro cavallo di battaglia: Andrea Maggi, il Tumiati, il Farulli che rappresentava il re Nasone, con comica spigliatezza. Ma al Cossa mancò, in quel dramma, di creare, come vero personaggio teatrale, quello della fatale donna di Nelson, Lady Hamilton. Le rettoriche parole della grande avventuriera facevano impressione sul pubblico ed è stato notato da una studiosa del Cossa, la De Blasi, che certe espressioni furiose di lei aprono la via a frasi non meno furiose e vendicatrici del Giannetto benelliano, nella *Cena delle beffe*: «Più de la mia beltà, più del dominio, — più del convulso bacio dell'amore, — vendetta, io t'amo!».

Se è una birbonata il dramma sui *Borgia* e fiacco il *Giuliano l'apostata*, scadente, anche per l'immenso ricordo di Shakespeare, la *Cleopatra*, restano come vivace ricostruzione di vita romana il *Plauto e il suo secolo* e come ardore patriottico il *Cola di Rienzo*.

L'endecasillabo cossiano scorre veloce e abbastanza limpido ma lo guastano, troppe volte, riempitivi comuni, zeppe, frasi fatte: nel *Plauto* il poeta latino dice, a un certo momento, alla fanciulla sua ispiratrice Innide: «All'uom che è solo - manca, o mia bella, la metà del mondo». Bel pensiero e ben detto ma quella intromissione «o mia bella», sciupa davvero l'effetto e credo che gli spettatori del 1874 se ne saranno accorti.

Nella tragedia sul medioevale tribuno romano ci sono lunghe tirate patriottiche, ma non prive di una larga e ben disegnata enfasi come in qualcuna delle opere drammatiche di Sem Benelli, ad esempio larga invocazione che comincia: «O Roma, o patria ...., Tu mi fosti ingrata, - eppure io t'amo, o Roma ..... Su via, coraggio, o afflitto pellegrino, — ascendi il monte destinato e muori».

Nella *Cecilia*, di ambiente veneziano nel Rinascimento, c'è una complicata storia di intrecci gelosi e di passione che hanno per protagonista il grande pittore, il Giorgione: pasticcio drammatico che in qualche punto fa ricordare il libretto della *Gioconda* ponchelliana, e che finisce, per effetto scenico, quasi come la *Signora dalle camelie* con la differenza che, qui, chi muore d'amore e di etisia è Giorgio Barbarelli abbandonato da Cecilia che quando lo vede morente lo stringe fra le sue braccia; eppure, eran cose che piacevano sette od otto diecine di anni fa.

Il Cossa, quando morì aveva solo 51 anno ed era nel pieno delle sue forze e stava per rappresentare un *Silla* di cui restano alcuni frammenti dai quali può sembrare che il tema sarebbe venuto come un'anticipazione del *Nerone* ma con più vigoria.

Agli entusiasmi del tempo e alle critiche dei resocontisti teatrali è succeduto dunque l'oblio più profondo ma il difficile dramma storico ebbe in Cossa un aspetto meno convenzionale di quello prettamente romantico alla Victor Hugo e precorre, sia detto senza offesa per nessuno, il teatro storico grave di pesante erudizione di Gabriele d'Annunzio e quello impetuoso e mobile di Sem Benelli.

Ettore Allodoli

● E' in corso di stampa e d'imminente pubblicazione, nelle Edizioni di «Pagine Nuove» (Roma) un saggio di critica comparata di Alberto Frattini su «Leopardi e Rousseau» in cui analiticamente si esamina il problema degli influssi esercitati dal pensiero del Rousseau sulla cultura e sull'opera del Recanatese.

● E' uscito il Catalogo illustrato della mostra del 3° Premio nazionale di pittura «Golfo della Spezia», aperta, come è noto, a Lerici fino al 23 settembre p. v.

Il Catalogo, posto in vendita a L. 300 la copia, viene ceduto agli artisti al prezzo di L. 250, spedizione contrassegno, spese a carico della Segreteria del Premio.

SIMULACRI E REALTÀ

IL TAPIRO

Virginia Wolf ci fa incontrare in un suo romanzo con una tale Elena, la quale si preoccupa di dar certezze e categorie ai suoi bambini, di fame inconsueto, affinchè non cadano nella superstizione. «Ho avuto — è Elena che parla — delle persone di servizio. Ora ho una bambinaia. Brava donna in fondo, se non si ostinasse a far pregare i miei bambini. Fin qui, grazie alle mie cure, immaginano Dio come tricheco». Ora lasciamo da parte la volgarità della raffigurazione. Da una donna, anche matta, avremmo atteso più gentile e ornata fantasia. Un tricheco tra l'altro è brutto, goffo, impastato alla meglio. Ma cosa farci se Elena partorisce figli e trichechi?

Naturalmente qualcuno evasivamente fa osservare a costei che in fondo un po' di religione non guasta. Con fiera e accentata protesta Elena ribatte: «Preferirei che i miei figli non dicessero bugie». E qui la matta precipita nell'ipocrisia. Questo volo nell'aere della verità discopre la bugiarda costruzione mentale di costei. Si adonta e si accora al pensiero di trovare i figli a recitare il Pater Noster, tanto da mormorare in un semi singhiozzo: «E se tornando a casa li troviamo a recitar il Pater Noster che faremo?». E poi non si accorge che il suo tricheco, è una menzogna della sua fantasia, una menzogna della sua ragione, una menzogna del suo cuore.

Ecco perchè, animale per animale, pensando a questo personaggio che ha tante sorelle e tanti fratelli nel mondo, io me la raffiguro come un tapiro. Il tapiro è un pachiderma, originario dell'America del Sud vicino, per sua natura, ad un certo animale indispensabile per le salsicce sincere, e della taglia di un asino.

UNA PASQUA DI HUYSMANS

«Bisogna sapere che quell'anno Huysmans aveva crudelmente sofferto per una zona al volto. Per qualche tempo anzi era stato completamente cieco. E vivendo in quell'epoca sempre di più nel soprannaturale, questa zona procurò a lui il beneficio di un miracolo! La domenica di Pasqua, era nel suo letto, con la testa tutta fasciata e gli occhi coperti da una benda, quando un tal Caldain arrivò nella sua camera.

— Dammi il mio libro da messa subito.

— Ma, sa bene che in questo momento non può leggere lei.

— Finiscila e dammi il libro.

Poi indicando la benda:

— Leva tutto questo.

Non si poteva che obbedire.

Sorpreso, Caldain eseguì, e gli mise il libro tra le mani, e come se nulla fosse stato, nè zona, nè cecità, Huysmans lesse tranquillamente l'ufficio. Miracolo o no, vedeva. Per lui nulla di più naturale. La notte, aveva domandato come favore alla Vergine di poter leggere l'ufficio di Pasqua. La Vergine aveva accordata la grazia: che cosa di più semplice in verità».

Racconto esemplare dei Tharand nell'incantevole ultimo loro libro. Esemplare perchè non hanno offeso la memoria dello scrittore francese con il lasciar cadere un po' di scettico pepe, che pur deve abbondare nella loro saliera, su un episodio bello come lo sciogliersi delle campane di Pasqua. Gli occhi che vedono e le campane che si sciolgono sono di rito in quel giorno.

LA PAROLA PIÙ PREZIOSA

— Va bene, la parola Perchè è abolita. Le mot purquoi est aboli... dopo tutto non è, come pure alcuni materialisti vogliono sostenere, la parola più preziosa della lingua francese! — Io gli chiesi: «Qual'è la parola più preziosa?» ed egli rispose con un sorriso che era la parola Chi, usata interrogativamente. Quel sottolineare il mistero della personalità che io non sono mai capace di condividere... pienamente, costituiva la chiave filosofica di mio padre».

Non sono d'accordo col Morgan, anche se poi aggiunge che il genio di Pascal, di Montaigne e della Francia tutta è custodito da quel Qui, maiuscolo e adornato dalla coda interrogativa. Togliamo l'interrogativo, scriviamo con la maiuscola quel Qui, ma leggiamolo in chiave latina, come per esempio in quell'espressione: Ego sum Qui sum. Allora sì che la parola qui è la più preziosa del mondo, perchè racchiude tutti i misteri della vita, dell'essere, del conoscere. È la parola della certezza, è l'asse del creato: è Dio.

Ma quel Qui di Pascal, di Montaigne, con quel fiero interrogativo, suona estraneo e quasi scettico. Chi, se non io? Così leggo, e vedo sottolineata solamente la mia persona, e non quella dell'altro. Quel Chi uncina una risposta, la quale rompe sì il mistero di un'assenza, o meglio di una cronica distrazione nei riguardi degli altri. Un po' sordo quel filosofo che usava quella chiave del Qui. Sordo per gli altri.

Varius

SPIRITI E FORME

della giovane letteratura afrikaans

La vittoria del partito nazionalista di Malan nelle elezioni sudafricane del 1949 fu salutata come il ritorno in primo piano dell'elemento boero o meglio « afrikaans » dell'Unione. Benchè molti degli stessi oriundi inglesi approvino il programma di Malan, e senza trascurare il fatto che la popolazione di lingua inglese supera di qualche centinaio di migliaio quella di origine olandese e affine, non si può negare che l'opera dell'attuale governo è venuta a continuare un largo movimento di rivalutazione e di ripresa delle forze come dello spirito e delle particolari caratteristiche del popolo afrikaans. Rifare la storia di questo popolo e riandare alle vicissitudini aspre e spesso tragiche attraverso le quali esso è passato in soli tre secoli di vita uscirebbe dal tema dello scritto. Ma lo sviluppo delle idee in seno a questa tipica collettività olando-africana e la nascita e il rigoglio vigoroso e schietto della sua letteratura non potrebbe essere più fedele ed espressiva traduzione della sua storia e delle sue forme di vita. I boeri erano dei contadini, quasi sempre rozzi e ignoranti, che la « Dutch East India Company » cominciò a sbarcare sulle coste della moderna Cape Town verso la metà del XVII secolo. Erano dei protestanti ma protestanti a loro volta dissidenti, mal tollerati nei paesi di Olanda e di Germania dove le predicazioni anabbattiste, la rivolta dei contadini, così esecrata da Lutero, le successive confessioni calviniste e zuingliane diffuse tra i villici e le genti delle campagne, avevano creato anche tra le chiese riformate un'atmosfera di persecuzione e di guerra civile. La Compagnia olandese e le autorità olandesi credettero di fare un buon affare scaricando i più riottosi ed i più miseri in lontani lidi. Dopo la revoca dell'editto di Nantes (1685) si aggiunsero alcune migliaia di ugonotti dalla Francia. Amanti della più completa indipendenza, questi rudi contadini (donde boeri che significa appunto contadini) cominciarono ben presto ad addentrarsi nell'interno della colonia, per sottrarsi all'oppressione dei governanti olandesi. E quando agli olandesi si sostituirono gli inglesi essi si stabilirono nel Natal sull'altro versante della cuspide africana. Cacciati anche di qui piantarono le loro tende al di là dei fiumi Orange e Waal dove costituirono una curiosa repubblica patriarcale che finì sotto il dominio britannico solo nel 1902 con la famosa guerra anglo-boera. Caratteristico di questa popolazione fu anche il distacco, oltre che geografico e politico, morale, religioso, di costumi e di lingua dall'Europa. Rinserrandosi per difendersi e per foggire i dominatori europei, sempre più profondamente nell'interno delle vaste regioni sudafricane, ricacciando d'altra parte davanti a sè gli indigeni o riducendoli in schiavitù, i boeri presero ad amare il proprio isolamento ed a sentirsi una stirpe ben individuata e gelosa delle sue libertà. E' da qui e da questo ambiente che ha preso le mosse e si è formata una lingua, una letteratura afrikaans. Sulla piattaforma della lingua olandese del XVII secolo le varie parlate basso-tedesche e fiamminghe, largamente venate di termini indigeni ed inglesi, si sono fuse in una lingua caratteristica che oggi è parlata da circa un milione di persone ed ha pari diritto di cittadinanza con l'inglese su tutto il territorio dell'Unione Sudafricana. I boeri non avevano una classe dirigente colta e ben poco usavano la scrittura. Era il loro uno stato di arretratezza culturale trasportato in Africa. Ma quando sorsero le fiere repubbliche del Transvaal e dell'Orange s'impose la necessità di scrivere. E con lo scrivere gli atti ufficiali si cominciarono anche a vergare le prime poesie. La nascita di una letteratura si accompagna sempre all'espressione vergine dei sentimenti e quindi alla poesia. Si può dire che la letteratura afrikaans, le cui prime opere non vanno oltre la metà del secolo scorso, è ancora oggi tutta poesia. La poesia boera inoltre accompagna da vicino le lotte che il popolo boero dovette sostenere. E' poesia patriottica, poesia di esaltazione della razza, poesia descrittiva ed elogiativa della natura sudafricana, un poco come i primi canti dei poeti preomerici e i poemi stessi di Omero. Durante la guerra con l'impero inglese il popolo straziato trovò una espressione ed una voce nel triumvirato poetico di Louis Leipoldt, Jan Celliers e Totius. Nelle loro opere migliori questi poeti, insieme a Eugene Marais, elevarono la passione prettamente nazionale della loro lirica ad un accento profondamente umano ed a una espressività di grande purezza artistica. Specie il Celliers ottenne riconoscimento come poeta in patria e all'estero per le sue opere tipicamente sudafricane quali « La Pianura » e « Il Carro da Giumenti ». Nascono dalla sua penna vigorosi versi patriottici come quelli della raccolta intitolata « Mi piace un uomo ». Troviamo qui accenti di un puro impressionismo che non sappiamo se giudicare come qualcosa di molto remoto e primordiale o se avvicinare a certe tendenze modernissime. Ecco ad esempio un brevissimo saggio: (Non possiamo di più data la ristrettezza dello spazio): « *E' tutto* — E' il fulvo, è l'azzurro, è la prateria, è l'aria, è un uccello volteggiante in alto, in volo raccolto, è tutto. Un esiliato è venuto d'oltre oceano, è un sepolcro nell'erba, è una lacrima che cade, è tutto ».

Il tratto africano, più caratteristico di quella generazione, fu un credo semplice ed infantile che si espresse sulle praterie sconfinate: fervido amore di patria, profonda pietà per le sofferenze del popolo, specialmente per le donne ed i bambini, un quieto e sereno sentimento religioso. Queste note formarono soprattutto l'anima timida del Totius nelle cui opere corre un lamento elegiaco, sovrapposto alla ferma convinzione che il popolo africano sia come il nativo cespuglio spinoso che non conosce sconfitte e vive longevo, ad onta delle cicatrici e delle offese. Il Leipoldt invece, pur essendo pieno di un forte patriottismo, è per eccellenza il poeta della natura. Egli in tutti i suoi versi è in intima comunione con gli animali, gli insetti, i fiori, le selve, i monti. L'amore del proprio popolo è un tutt'uno coll'amore di tutte queste cose. Nella sua poesia « Il mio vecchio Karù » egli ha accenti come questi: « qui voglio riposare, nel nostro Karù / qui dove il piano è un vuoto / qui accanto al serpe ed al ramarro / qui col cielo azzurro sopra / scavami la tomba o giovanotto / qui sono a casa ed è qui la mia terra ».

Dopo la guerra anglo-boera il Sud-Africa usciva dal suo isolamento. La politica britannica fu tanto spietata nel piegare la resistenza di questi nerissimi agricoltori e pastori per quanto fu elastica e liberale coi vinti. Nel 1910, appena 8 anni dopo la fine del conflitto, veniva concesso lo statuto di dominion con larghe autonomie non solo per gli inglesi viventi nel territorio ma anche per i boeri. Questi si trovarono a stringere legami più sciolti con altri paesi e tornarono a riaffacciarsi alla vita della vecchia Europa. Anche la letteratura si allineò ad un tale riavvicinamento ai Paesi civili, dimostrando un realismo più vivo, una psicologia più obiettiva ed una comprensione più ampia e raffinata dell'arte letteraria in generale. La tendenza prevalente è sempre per la poesia. Fanno parte di questo periodo il Van Bruggens, il Langenhoven con i suoi aforismi umoristici di tipico e saporoso colore africano. Il « Poema della terra natia » del Langenhoven è divenuto oggi l'inno nazionale. Accompagnato da una musica solenne quest'inno è la cantica degli spazi sconfinati e dell'amor patrio.

La fase attuale, nella quale il raffinamento dello stile e l'ampiezza e modernità della ispirazione sono ancora più evidenti, si inizia nel 1930. Il rinnovamento della letteratura afrikaans si accompagna ad una più marcata tendenza all'individualismo, ad una più accentuata preoccupazione dell'io più intimo. Numerosi sono anche i buoni prosatori sia pure riecheggianti un profondo sentire poetico, vigoroso, talvolta ingenuo ancora. I nomi più conosciuti sono quelli di Van der Heever, Abram Jonker, Hettie Smith, Van der Berg ed altri. L'obiettivo dello scrittore è di mettere a nudo le forze fondamentali della vita. L'amico, la donna, l'operaio, il bianco povero, l'ebreo, l'uomo di colore e il bantù, non sono più malati di un romanticismo patriottico, bensì rivelati nella loro essenziale umanità. Sui poeti l'influenza della poesia inglese ed olandese moderna è stata molto benefica. Esponente indiscutibile della nuovissima generazione è Van Wyk Louw che proprio recentemente è stato nominato dottore onorario dell'Università di Leida. Con forti accenti egli rivendica la missione profetica del poeta. Un'altra grande figura modernissima della letteratura afrikaans che noi italiani non dobbiamo ignorare è l'Uys Krige. Il Krige è stato prigioniero di guerra in Italia. Sfuggì ai tedeschi: ed aiutato dai partigiani italiani riuscì a raggiungere il campo alleato. Nel suo libro « The way out » racconta la sua fuga, la « meravigliosa amicizia » degli italiani e le cose d'Italia. Un altro giovane poeta di grandi promesse è l'Opperman i cui potenti scorci e le cui visioni apocalittiche sull'umanità moderna destano delle impressioni non dimenticabili. Ci troviamo di fronte ad un credente che giudica e antivede.

Esiste insomma nel Sud-Africa una produzione originale e altamente significativa; e molto ancora è chiamata a dire l'anima ed il pensiero di questo originalissimo popolo. Inoltre occorre tener presente che l'afrikaans ha un vigore ed una produttività che non sono altrettanto evidenti, finora, nell'inglese del Sud-Africa.

Alberto Marinelli

● Per l'Editrice Studium, il prof. Eleuterio Boganelli, titolare di medicina pastorale nel Pontificio Ateneo Lateranense, pubblica un libro di psicopatologia dal titolo « Corpo e spirito ».

E' un'opera di particolare interesse per i medici e i giuristi: vengono esaminati i disturbi generali dell'attività psichica, i vizi capitali in rapporto alla patologia, le bugie patologiche, la neuropsicastenia e lo scrupolo patologico.

G. Fiore - L'uomo seduto (disegno)

ASTROLABIO

DANTE INGLESE

« L'interesse per la poesia di Dante, nella sua interezza di elementi estetici, teologici, morali, politici, insomma umani, è sentita non tanto dai dotti e dai circoli di cultura, quanto dai poeti giovani, dai critici e da un vasto pubblico di lettori avveduti. Il fenomeno non è certo solo limitato al mondo inglese o anglosassone; ma in esso le reazioni sono forse più cospicue e visibili, certo più significative. Tale risorgimento dantesco trova le sue prime origini, mi pare, nel gruppo dei pensatori americani dei quali George Santayana è il più caratteristico rappresentante. Da lui passò poco dopo negli esperimenti poetici e critici di Ezra Pound. In questo grande poeta d'oggi, Dante comincia ad essere sentito come maestro di poesia e di vita presente, come artefice sommo di quella poesia « inclusiva » densa d'immagini, di simboli, d'allegorie che offri uno stimolo rinnovatore alla tecnica ed all'ispirazione dei nuovi poeti metafisici. Gli intenti di una poesia « totale », nella quale trovano trasfigurazione, per via metaforica ed allegorica, anche i dati culturali, le reminiscenze concettuali, le esperienze religiose, trova già in Dante una suggestiva indicazione ispirante ».

●

Così P. Rebora (Dante inglese, *in* Notiziario della scuola e della cultura) *a proposito di un* Inferno *tradotto in terza rima da Doroty Sayers « fortunata scrittrice di romanzi gialli ». Sono certo che volete sapere qualcosa di più; e non immaginereste che il Rebora seguita:*

« Tradotto questo *Inferno* e commentato minuziosamente e giudiziosamente. E com'è questa traduzione? Fedele, piuttosto prosastica, priva di ricercatezze e raffinatezze: diretta, concreta. C'è il ritmo dell'endecasillabo e l'onda della terzina, c'è il tono giusto. L'estrema elasticità dei monosillabi e della sintassi inglese rende possibili tali imprese di ricreazione. A volte invece la Sayers si attiene nel lessico, con buon effetto, al termine neolatino:

When I could answer, I began: « Alas!
Sweet thoughts how many, and desire how [great
Brought down these twain unto the dolo- [rous pass! »

AIACE E VALGIMIGLI

« Classicità istintiva e completa per cui non può ammettere la crudeltà del cieco caso e che cose che sono avvenute potevano non avvenire; istintivo rifuggire dall'ignoto che assomiglia al processo della fede nel credente, e che è anche una delle ultime difese di chi ha molto sofferto. « Serra doveva morire », disse una volta non a significare che aveva già dato quanto poteva, bensì ad esprimere questa sua fiducia in un ordine supremo.

Anche alla sua vita, pur così martoriata, così mutilata, chiede, l'abbiamo visto, un ordine, uno scarno, mutilato ordine: « C'è un campo dove le sofferenze degli uomini fanno seme e danno frutto? ». Egli non sa, neanche vi insiste; sa solo quel rigido insegnamento: « Torniamo al nostro lavoro... non c'è altro; il bene è qui ».

« Nebbia ricopre uomini e cavalli.
Iddio padre, sgombra
da questa nebbia i figli degli Achei,
fa il sereno;
fa che con gli occhi io possa vedere:
morire fammi, ma nella luce ».

Così pregava Aiace, così pregherebbe Valgimigli ».

●

E' l'opinione di Anna Giuliani (Il mantello di Cebète e M. Valgimigli, *ne* Lo spettatore italiano), *ed è anche la mia opinione, tranne un piccolo mutamento: così prega Valgimigli.*

L'ATEO

« Anche l'ateo deve avere un'idea dell'*aliquid* ch'egli pretende negare negando Dio; a meno che non si riduca a negar un niente e non Dio. Ma, per l'appunto, se l'idea positiva di Dio non può esser nel conoscere che causata (in quanto è tale idea pura) da una divina presenza in noi (che non è, beninteso, presenza di Dio « a noi », ma solo presenza divina causante in noi quell'idea), e se non è possibile negar ciò senza o negare o disconoscere la trascendenza del contenuto di tale idea rispetto a quello di ogni altra idea (mentre anzi è codesta « trascendenza » infine il contenuto puro dell'idea nostra di Dio), la negazione ateistica non si distrugge da se stessa per intrinseca contraddittorietà? Chè, in qual modo può l'ateo uscire dall'alternativa, o di non poter negare o disconoscere (e in questo caso è tutt'uno) il contenuto dell'idea di Dio per poter negar Dio (riducendo così a negazione di niente la negazione di Dio)? Affinchè si potesse affermare teoreticamente possibile la negazione ateistica bisognerebbe dunque poter dimostrare falsa l'affermazione della specialissima natura dell'idea di Dio, cioè della necessaria sua « originarietà ». Ma, da capo, su che fondare uno simile dimostrazione se non sul disconoscimento o sulla negazione del contenuto proprio di quell'idea? E, per non esser contraddittoria, la negazione deve in questo caso convertirsi col disconoscimento ».

Così V. La Via (L'impossibilità teoretica dell'ateismo e la relazione della filosofia alla religione, *in* Teoresi). *Fossi ateo, preferirei credere in Dio, piuttosto che esser costretto a capire che cosa sia chi non ci crede. Ma, perchè mi si perdoni lo scherzo, aggiungerò che si tratta di una « Rivista di cultura filosofica », rivista altamente specializzata.*

L'« ÉQUIPE » IMPOSSIBILE

« *I cristiani non hanno niente da dire?* Da circa un anno circola in Francia questa interrogazione a cui molta gente s'ingegna di dare risposta. La rivista dei domenicani di Parigi, *La Vie Intellectuelle*, che l'aveva proposta rispose così: « I cristiani han da mantenere la fede in Gesù Cristo morto e risorto ».

Il direttore di quella rivista A. J. Maydieu ci torna ora sopra (nel numero agosto-settembre) facendoci sapere che il quesito forma obietto dei dibattiti d'una *équipe* (diciamo comunità) di cattolici, nota col nome *Signes des Temps*, i quali si raccolgono a confrontare idee ed esperienze in un clima di sincera obiettività e di verità, spinto sino alla carità di segnalarsi reciprocamente errori e deficienze, al fine d'eliminare ogni ipocrisia, sottinteso o malinteso ». (Da *La Via*).

LIBRI

Nel mese di agosto, come in luglio, pochissimi libri sono stati richiesti nelle librerie di Roma.

Fra i più richiesti figurano: *Verso il corporativismo democratico*, a cura di S. De Simone e A. Canaletti Gaudenti (Cacucci), *Il nuovo americano di Roma* di Giorgio Nelson Page (Longanesi), *L'enigma di Mac Arthur* di John Gunther (Garzanti), *Il giuoco è fatto!* di E. F. Moelhausen (Sansoni), *Il credo politico di chiunque* di G. B. Shaw (Mondadori).

(Da *Libri e Riviste*).

DOMANI È TROPPO TARDI

« Il film non l'ho visto. Quanto al problema dell'educazione sessuale mi urta solo il sentirne parlare. Per me, preso a sè, non esiste ed è assurdo. Se si aiuta la formazione del ragazzo su una base di sentimenti nobili e di responsabilità, qualsiasi problema si risolve da sè, senza che l'educatore si preoccupi di impartirne determinate lezioni ». Così Maria Montessori ad un lettore di « Epoca », a proposito del film di Moguy, *Domani è troppo tardi*. Una rivista specializzata, *Athena*, commenta: « La virtù non è *sapere* ma *pratica* e nasce dalle abitudini buone che i maestri fanno contrarre agli alunni, di modo che (Vedi G. De Ruggiero in *Da Aristotele al neo-platonismo*) « i fanciulli divengono giusti operando cose giuste, forti operando cose forti » La rivista è specializzata quindi i passaggi e i sottintesi relativi a queste parole non metteranno in difficoltà i lettori. Altrimenti si potrebbe fraintendere circa le « abitudini buone... sapere... pratica... giustizia e forza » in questioni sessuali. Non si vuol muovere un appunto, nè condurre al comico il sensato intervento di *Athena*, ma ci sia lecito osservare che il passaggio dal concetto di « responsabilità » enunciato dalla Montessori, a quello aristotelico citato dall'autrice (M. Cagnoni), vuol essere meglio chiarito anche pei maestri elementari, affinchè non divenga il solito grumo retorico che sembra comprendere in se tutte le soluzioni, mentre serve soltanto a mettere in pace la coscienza dei responsabili.

Sul film di Moguy, *Idea* e il suo collaboratore Gozzer hanno espresso opinioni non dissimili da quelle di *Athena*, la quale, per suo conto, tra molte altre, ci offre le seguenti utili considerazioni: Il tema dell'educazione collettiva sessuale come materia scolastica « si ritrova più come satira che come filosofia, fin negli « *Adelphoe* » di Terenzio! E non è una reazione alla più o meno presunta ipocrisia confessionale riguardo al sesso, chè tra i più accaniti assertori di simili goffaggini educative, troviamo molti ecclesiastici, ad es.: il padre Nico da Mestre che nella rivista tecnica (sic!) per il popolo « Scienza e sessualità » nov. 1950, propone una educazione sessuale pubblica che deve avere inizio nella prima elementare giungendo in quinta a trattare della « masturbazione » e nella scuola media « del fidanzamento, delle case chiuse, ecc. ». Le indulgenze di simili ecclesiastici a simili teorie le abbiamo apprese dalla rassegna cattolica di cultura « Vita e Pensiero » e con precisione nel magnifico articolo « Carenze psicologiche della così detta educazione sessuale », marzo 1951, di R. Mondini. Egli, tra l'altro, scrive: « La necessità di lasciare al pudore e alla coscienza individuale il problema dei limiti delle nozioni sessuali, è particolarmente sentita nella scuola italiana, ove si riscontra tanta diversità di sensibilità non solo tra regione e regione, ma anche tra gli alunni di una stessa classe. Ciò dipende soprattutto dalla grande varietà dei climi che fa dell'Italia un campionario di tipi psicologici ».

Telo Meo

● Nella *Medusa degli Italiani* di Mondadori: *Solaio* di Enrico Pea (non più ristampato da molti anni). Ne *Lo specchio*: *Dietro il passaggio*, le poesie di Andrea Zanzotto, vincitore del « Premio San Babila » 1951. Nei *Classici Italiani*: il decimo volume del Goldoni, con i Melodrammi Giocosi. Nel *Pensiero Critico*: Gabriele D'Annunzio, il fondamentale saggio di G. A. Borgese, non più ristampato da molti anni. Ne *Il Ponte*: un nuovo romanzo di Charles Morgan, *In Viaggio*. Nella *Medusa*: *L'Inchiesta* di Robert Neumann, e *Gran Canyon* della Sackville West. Nella *B.M.M.*: *Pel di carota* di Jules Renard, *La lettera scarlatta* di Hawthorne, *Myricae* di Pascoli, *Il Tiepolo* (serie di arte) a cura di Teresio Pignatti, oltre a due volumi pirandelliani.

LA «TRINITÀ» DI MASACCIO RESTAURATA

Se c'è un dipinto che nella storia della pittura del Quattrocento rappresenti un insieme di problemi fra i più tipici e singolari che investono non soltanto l'arte del Rinascimento a Firenze, ma tutta l'arte di quel tempo, questo è l'affresco di Masaccio in Santa Maria Novella che raffigura in modo inaspettato e coraggioso la Trinità con la Vergine, S. Giovanni e due donatori inginocchiati simmetricamente sulla soglia di quella specie di cappella privata nella quale il Crocifisso è presentato ai fedeli dal Padre.

Qui il più grandioso e splendido saggio di prospettiva centrale e dal basso che la pittura ricordi in un tempo così acerbo, qui l'efficacia d'uno stile che si fonda sul rilievo delle immagini e tuttavia un forte, personale accordo di colori che dell'effetto plastico si rendono interpreti in modo mirabile. Ed ora che, con uno scrupoloso restauro il gran velo plumbeo che stagnava sul dipinto è stato rimosso, l'importanza centrale di quest'opera per il Rinascimento si è fatta ancora più chiara. Anzi, possiamo dire che l'affollarsi di problemi che si accentrano in un simile saggio masaccesco è tale da rendere (si deve pur riconoscerlo) l'opera d'arte un poco scostante ed austera; quasi troppo meditata, se pur raggiunta e meno commossa dei riquadri, per esempio, della cappella Brancacci al Carmine la cui forza espressiva e densità umana sospende il respiro dell'osservatore rendendo legittima la constatazione d'un espressionismo prima del tempo che liberamente deforma i corpi, blocca gli spazi, trattiene i larghi gesti in una significazione potente e commossa oltre i limiti stessi dei fatti pittorici.

Qui, invece una pacata ostentazione di persone e di elementi d'architettura, che, dai poderosi ritratti dei donatori giunge allo ieratico levarsi dell'Eterno in piedi, a sorreggere il Cristo, in un addentramento prospettico che rende strettamente partecipi dell'architettura bellissima i personaggi, immobilizzandoli, sicchè, per quanto sia difficile parlare di sviluppo e di arricchimento di stile in un artista vissuto così poco tempo non appare errato vedere in questa pittura una specie di «summa» della problematica di Masaccio.

•

Egli non rinuncia, per quanto esalti al massimo il valore dell'architettura nella viva suggestione del Brunellesco, alla concretezza umana dei tipi che, nel caso della Vergine (dal volto in scorcio obliquo) tendono al caratteristico. Il restauro ci offre, mi sembra, altri elementi per intendere l'arte masaccesca: nel colore che è robusto e timbrato nelle vesti, d'una cadaverica evidenza nel Cristo e spartito solennemente nella figura dell'Eterno ma che, nell'architettura si compenetra così intimamente al disegno prospettico da suggerirci effetti inaspettati nella pittura del grande artista: la decorazione compone una bicromia di rosa antico e grigio verdastro di mirabile efficacia, che favorisce l'addentrarsi nello spazio dei corpi e delle membrature architettoniche mentre, alla base dell'Eterno Padre, un nitido mensolone sporgente in penombra, è tinto di rosso quasi sanguigno e il cassettonato della volta si alterna in blu o rosso nei fondi.

Un insieme, dunque, anche cromaticamente efficace e saldo che dimostra un interesse vivo, nel pittore per gli effetti ambientali creati dalla prospettiva. Un simile accostamento di colori, che del resto si avvertiva in senso poetico e gentile in Masolino, qui diviene prezioso e solido nell'accordo perfetto con il gusto pienamente rinascimentale delle architetture: a proposito delle quali non è difficile controllare una stretta rispondenza tra l'impaginazione costruttiva del dipinto e il portale albertiano della chiesa stessa; in un rapporto che non può essere casuale; ma che denuncia l'ammirazione dell'Alberti per Masaccio.

Nel dipinto, tuttavia, lo slancio della nuova concezione dello spazio accentrato nella prospettiva in evidente «sott'in su» deve essere il risultato di ricerche [illegible] nell'orbita dei brunelleschi, da Masaccio a Donatello, tanto che [illegible] un simile affresco oggetto di discussioni fra i nuovi artisti e di stupefatta ammirazione del pubblico che doveva riscontrarvi realizzate le massime aspirazioni all'illusionismo e al rilievo, verso le quali tendeva tutta la cultura artistica del tempo.

Ora, infatti, rese trasparenti le ombre e tornate alla [illegible] originari (mentre i contorni dei corpi si scoprono senza ambigue sfumature) la efficacia di questo grandioso quadro plastico da solenne cerimonia religiosa è quanto mai suggestiva. Soltanto da ora in poi ci si potrà rendere conto di una tale disposizione simmetrica dei personaggi che stanno proprio sul limite delle «quinte» architettoniche e intendere la progressione fra una figura e l'altra, di mano in mano che dalla grandiosa immagine dell'Eterno si giunge alla concreta realtà dei due donatori, pilastri necessari (nel loro vigore scultoreo) al complesso accordarsi degli elementi nella prospettiva.

E poi chiaro che, immaginando Masaccio una luce blanda che penetra nell'ideale sacello dall'esterno e dall'alto, il pallore livido in cui si modella lo stupendo torace del Cristo, abbia il maggior risalto e costituisca il centro di più intenso lirismo; ma ciò avviene in modo da rispettare ugualmente l'inganno ottico dello scorcio e della prospettiva che, appunto fanno degradare verso il fondo le singole immagini.

E come se da una solenne concezione medioevale, esaltata in superficie, si sia bruscamente passati ad una visione plasticamente umana e tangibile nella quale la forza suggestiva e religiosa dei personaggi è tutta affidata ai nuovi valori della realtà. Si potrebbe, per così dire, disegnare in pianta l'ambiente ideato da Masaccio costruito nell'ambito dell'arcata come in un boccascena, entro cui la grande figura dell'Eterno Padre, per effetto dello scorcio dal basso, acquista, pur nella sua fermezza, un'animazione straordinaria: sembra che nell'atto di sorreggere il Cristo Crocifisso, proceda fatalmente verso di noi, dominando col gesto largo tutta la scena.

•

L'interesse dell'affresco non è minore quando si passi a studiarlo in rapporto ad altri grandi maestri che da Masaccio indubbiamente (sia in linea diretta che indiretta) ebbero qualcosa d'importante da apprendere o da approfondire in se stessi. Pensiamo, per esempio, a Paolo Uccello, ad Andrea del Castagno e più ancora a Piero Della Francesca: tornando ora di fronte alla «Trinità» di Masaccio, ci si convince che una tale risoluzione pittorica dovette produrre e fruttificare nel tempo prossimo all'artista grandi conseguenze. Qui, infatti, la prospettiva assume la funzione di sorreggere sul filo della sua regola geometrica, la figura umana e di «potenziarla» in modo del tutto nuovo. Qualcosa di simile accadeva nella decorazione delle nicchie entro cui si levavano le statue di Donatello, ma qui il problema è molto più impegnativo anche perchè, come s'è detto, legato indissolubilmente al colore. Ed ecco Leon Battista Alberti definire la pittura quale «intersecazione della piramide visiva» in maniera analoga alla pittura di Masaccio, ecco Paolo Uccello innamorarsi degli scorci, ecco Piero Della Francesca perseguire con tale serrata volontà la determinazione teorica dell'illusionismo prospettico da identificare, per altezze di genio, il teorema con la visione reale.

Da questo dipinto alla grande tavola di Brera di Piero Della Francesca, come di qui alla pittura di Andrea Mantegna il passo sembra ora meno lungo e, comunque, si intende meglio la linea di sviluppo che nascendo da un momento nel quale le arti contemporaneamente si proponevano soluzioni analoghe poteva ben impegnare non soltanto la pittura ma anche in questa, riflessi della scultura e viceversa.

E, in verità, ci si sente presi da commozione nel ripercorrere nella «Trinità» di Masaccio il ciclo delle sue ricerche sboccate in questo capolavoro intendendone la sottigliezza speculativa che giunse a distaccare nello spazio le immagini senza nulla concedere al disfarsi della forma, come accadrà in Leonardo, e riconoscendovi l'archetipo d'una gloriosa tradizione pittorica, in tutto nostra dove fantasia e ragione, ispirazione e meditata consapevolezza si dialettizzano inverandosi nell'opera d'arte.

Valerio Mariani

● Il Premio *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi*, di lire 100.000, per una poesia, indetto a cura del Cenacolo Ceccardi di Carrara, è stato assegnato *ex-aequo* a Bortolo Pento di Este (Padova) e a Paolo Di Bono di Sarzana. Vi sono pure parecchi premi minori, in opere d'arte.

Mentre Paolo Di Bono aveva già avuto un premio di 50.000 lire, con Di Sacco e la Palieri, al «Carducci» 1950, Bortolo Pento, che è noto anche come critico sottile e acuto, ebbe il *Diploma delle Sibille* per il suo precedente volume edito dal Bèrben di Modena. Egli è membro del Comitato Direttivo di *Realtà*, ed uno degli esponenti del movimento del realismo lirico.

● Quest'anno i *Premi Chianciano*, istituiti dal Comune, verranno assegnati in ragione di trecentomila lire al miglior libro di poesia o prose liriche, con preferenza alla lirica pura, pubblicato in Italia dal luglio del 1950 al 5 settembre del 1951, e di centomila lire al miglior articolo apparso sui giornali e periodici italiani fino al 5 settembre 1951, o anche inedito, sul tema: *Chianciano, le sue acque e i suoi dintorni*. Il termine della presentazione scade per i volumi e per gli articoli il 5 settembre 1951. Volumi ed articoli concorrenti devono essere inviati in numero di dodici copie al «Comitato Premi Chianciano», presso il Municipio, nel termine stabilito. I premi saranno assegnati la sera del 22 settembre 1951 nel Salone delle Terme di Chianciano. Per informazioni rivolgersi al Comitato stesso.

● Un altro volume, il quarto, viene ora pubblicato dalla Casa Editrice Raggio di Roma, nella «Enciclopedia poligrafica»: «Patologia e terapia del libro» del professor A. Gallo, Direttore dell'Istituto di Patologia del Libro di Roma. L'opera tratta delle malattie del libro, in rapporto agli agenti fisici e biologici, la storia della patologia del libro dall'antichità ai nostri giorni, le evoluzioni della empirismo nelle tecniche del restauro le terapeutica del restauro e le sue fasi, nonchè la eugenetica del libro.

Aldo Polati – Campiello

Masaccio – La Trinità con la Vergine, S. Giovanni e i Donatori (S. Maria Novella, Firenze)

MOTIVI WAGNERIANI

Dopo una lunga parentesi il Festival di Bayreuth è tornato a nuova vita nel settantacinquesimo anniversario della sua fondazione.

Fu appunto il 13 agosto del 1876 che, presenti le maggiori personalità della cultura, dell'arte e dell'aristocrazia europea, fu inaugurato, nel Bühnenfestspielhaus di Bayreuth, quel teatro modello che Wagner aveva vagheggiato per la rappresentazione delle sue opere. Lo disegnò egli stesso con criteri nuovi e veramente pratici. Perchè tutto il pubblico potesse udir bene, cercò di allontanarlo il meno possibile dal palco scenico, e diede perciò alla sala una forma rettangolare più larga che lunga. E perchè non vi fossero ostacoli davanti agli occhi degli spettatori, pensò di dare alla platea una leggera inclinazione per mezzo di larghi e bassi gradini. Soppresse tutti i palchi laterali, che sostituì con dei colonnati e delle porte, non volendo ammettere che in un teatro potessero esservi degli spettatori con le spalle rivolte al palco scenico. Creò infine la famosa fossa per l'orchestra per impedire che questa fosse vista dal pubblico e rendere così l'azione scenica maggiormente naturale.

Un'altra novità introdotta da Wagner nel suo teatro di Bayreuth fu quella di tenere la sala allo scuro quando il sipario è alzato, coll'evidente scopo di obbligare il pubblico ad una maggiore attenzione durante lo spettacolo, e di dare allo spettacolo stesso una perfetta illusione.

Se a tutto questo si aggiunge la perfezione degli impianti e l'estrema cura posta dal maestro nella preparazione degli spettacoli, anche nella parte decorativa, si può parlare veramente di un teatro ispirato a criteri di assoluta modernità. Ma tutte le innovazioni furono in ogni caso suggerite dal proposito di Wagner di dare alla rappresentazione delle proprie opere il carattere di un rito religioso.

Se da questo proposito il teatro musicale ha tratto indubbiamente enormi vantaggi, è anche vero che in esso, come del resto nella stessa concezione del dramma musicale, traspare tutto il talento oratorio di Wagner, per il quale l'arte fu anche uno strumento di dominio. Perciò nella sua visione artistica, oltre il riflesso della propria ideologia, Wagner lasciò filtrare, in misura forse eccessiva, gli elementi torbidi e gli istinti della propria natura terrena, e nel suo indomabile orgoglio si attribuì volentieri le qualità intuitive che Schopenhauer considerava particolari del genio, e ritenne quindi «di essere il tramite per cui si rivelava nella musica l'essenza dell'universo». Donde il suo abito rivoluzionario scaturito da una costante tensione verso la potenza e verso il dominio. «Il mio compito — egli diceva — è questo: Fare la rivoluzione ovunque io vada. S'io soccomberò, la disfatta mi farà più onore d'un trionfo nel campo opposto; d'altra parte anche senza una vittoria personale, io sarò, ed in tutti i casi, utile alla causa».

Queste dichiarazioni, come si sa, hanno il pregio di commuovere in modo esagerato i posteri, specialmente quando sono accompagnate dalla inevitabile speranza nell'avvenire. E' questo anche il caso di Wagner. «Eccettuati pochi amici — scriveva nel 1852 — nessuno ha simpatizzato col mio sentimento e ho dovuto riconoscere, dopo molte esperienze, che niente ho da aspettarmi dall'attuale generazione: è solamente per l'avvenire che io lavoro».

Per quanto possa sembrare irriverente, dobbiamo dire che a noi queste dichiarazioni non piacciono, soprattutto perchè sono di cattivo gusto e servono soltanto a confondere le idee alimentando le vuote speranze di molti illusi. Ecco perchè non ci meravigliamo se sotto il qualificativo di musica dell'avvenire la geniale visione artistica di Wagner è stata facilmente combattuta e derisa. Nè si può dar torto al pungente realismo del Rossini che invitato una volta a dare un giudizio sulla musica wagneriana così caratterizzata, rispose: «Se è musica dell'avvenire è chiaro che non può riguardare nè interessare i contemporanei».

In realtà l'avvenire — in arte — un riferimento privo di significato che può, al massimo, essere suggerito da quella stessa esigenza che faceva dire al Verdi, con espressione più ricca di sostanza: «Torniamo all'antico». Perciò ci sembra esatto, da un punto di vista storico, il giudizio del Nietzsche che nella «quarta intempestiva» vide in Wagner non «il veggente di un avvenire... ma l'esplicatore che illumina un passato». E nessuno può oggi, meglio di noi, rendersi conto esattamente di questa verità, poichè la visione artistica wagneriana ha dimostrato di non possedere una dialettica rivoluzionaria, ed ogni qualvolta si è tentato di sviluppare le sue premesse oltre i limiti consentiti, si è finito per romperne l'unità sostanziale che è appunto sintesi di un periodo storico.

Bayreuth è la consacrazione di questa sintesi; qui Wagner ha realizzato tutte le sue aspirazioni e qui si è spogliato di tutte le scorie umane, non ultime le sue velleità rivoluzionarie. Non che avesse rinunziato alle sue smisurate ambizioni; ma volendo innalzare il tempio della propria immortalità, edificò, inconsapevolmente, il tribunale della propria arte. Un tribunale che ha già tanto contribuito e ancora contribuirà a porre nella sua vera luce la figura del grande maestro germanico.

Dante Ulle

● Il 18 agosto il III Festival Internazionale del Film per Ragazzi si è chiusa al Lido, dopo 9 giorni di proiezioni. Complessivamente sono stati proiettati 24 film, più due programmi completi, di 3 film ciascuno, presentati dalla Gran Bretagna e 1 film fuori concorso presentato dall'Italia. A questa manifestazione hano partecipato le seguenti Nazioni: Italia, Gran Bretagna, USA, Canadà, Danimarca, Jugoslavia, Olanda, Austria, Francia.

● E' uscito a Follonica il 1° numero di «Mal'Aria, Rivista Maremmana», di letteratura, diretta dallo scrittore-pittore Arrigo Bugiani. Fra gli articoli che sembrano di maggior rilievo del numero, oltre a *Impegno e motivo di Mal'Aria*, del Bugiani, sono: *Vita e tribolazioni della narrativa*, di T. Luconi; e *Appunti per un ritratto di Cristo*, di R. Balducci.

NOVITÀ IN LIBRERIA

«DRAMMA A GUAYAQUI» DI CAPASSO

Ad intervallo di pochi mesi Aldo Capasso ha pubblicato il romanzo *Dramma a Guayaqui* con l'editore Macchia di Roma, e *Poemetti in prosa* con la casa editrice Musa di Siena. Per chi si è abituato a seguire l'attività letteraria del Capasso, essenzialmente poetica e critica (non è lontano il tempo in cui l'ultimo volume di versi, «*Per non morire*», vinse il Premio della Ginestra, mentre questo stesso anno, una altra raccolta di versi s'è guadagnato a Verona il premio Bagatanni) costituirà una sorpresa scoprire nel Capasso anche delle doti narrative di sicuro rilievo.

Suol dirsi che i poeti non sanno narrare con semplicità di mezzi, con naturalezza di gusto. Si pensa — non a torto — che le idee si maturino in essi con un travaglio espressivo più complicato del comune, poichè portano con sè l'impronta d'una particolare visione della vita più sofferta, più protesa verso lo spazio incommensurabile del mistero umano, e perciò meno aderente ai modesti fatti che accompagnano la nostra meschina esistenza. Un tale *habitus* può far sì che il loro stile narrativo sia talvolta appesantito da una soverchia ricchezza di immagini, da una ricercatezza ed eleganza di espressioni, dalle quali in particolare sembra rifuggire il lettore moderno con la sua frettolosa ricerca del «fatto», della «conclusione».

L'uomo moderno ricerca l'essenziale, la chiarezza, la brevità. Di qui nasce la formula di certa narrativa oggi in voga, che, quando non rispecchia una forte personalità, decade spesso, od almeno ci sembra decadere, nell'arida cronaca di fatti reali o nello sfogo di rapide sensazioni sospese a mezz'aria, come gli steli di papaveri che il vento ha decapitati dei deboli petali.

La ragione per cui il romanzo psicologico si va facendo oggi sempre più raro viene attribuita anche a questa deviazione mentale di cui soffrono gli scrittori (primi ad essere influenzati dalle correnti artistiche di moda), quando non è colpa, invece, dello stesso editore, contrario a rischiare offrendo al pubblico libri che lo costringano a meditare un tantino di più che sull'ennesima inutile vita di una altrettanto inutile donna.

All'editore Macchia va perciò il merito di avere superato cotesto preconcetto, stampando questo romanzo del Capasso (cui fu assegnato il premio Coppa Murano 1950), che, per essere un libro di profonda psicologia, oltre che di originale tecnica narrativa, viene ad arricchire la magra serie di opere del genere che si trovano oggi in pubblicazione. *Dramma a Guayaqui* descrive, infatti, una singolare e tragica esperienza politica compiuta da un intellettuale, che uccide il dittatore e poi si suicida.

Nonostante la cauta *Avvertenza ai lettori*, messa dall'autore affinchè non si sia tratti a fare riferimenti alla storia contemporanea più prossima a noi, è evidente che il tipo di «intellettuale di sinistra», protagonista del racconto, non è delimitabile all'inesistente repubblica sudamericana in cui è ambientata l'azione, ma rispecchia la crisi di coscienza di un'intera generazione di tutti i paesi, ripiegata su se stessa dal grigiore dei tempi a formularsi innumerevoli «perchè» del proprio modo di sentire e di agire, a tormentarsi di continuo, talora trovando la risposta definitiva soltanto in un nichilistico annullamento di se stessa.

Juan-Pedro è il tipo classico dell'uomo di studi, al quale il problema sociale non si presenta nella cruda chiarezza con la quale lo accoglie il semplice uomo della strada, con la fresca e schietta spontaneità dell'istinto, ma in una luce complessa, che lo costringe alle escavazioni psicologiche, alle profonde incertezze, agli esami di coscienza assillanti, novello Amleto, ma con l'aggravante che non ha — in profondità — nulla di preciso da vendicare. Il figlio del Re di Danimarca sapeva ciò che voleva, e soltanto indugiava a contemplare la sozzura che si proponeva di spazzare via, come paralizzato al pensiero che gli uomini vi potessero così bene guazzare dentro. Juan-Pedro, invece, si tormenta per diventare un altro, cioè un eroe, un liberatore del paese in cui vive, ma, nello stesso tempo, anche un vendicatore della ragazza che ha amato, e che la polizia politica ha selvaggiamente trucidata. Compito arduo e assai al di sopra delle sue forze, poichè egli sa di essere fisicamente un debole e di avere un terrore enorme della tortura. Tuttavia, la tenacia del pensiero la vince sulla debolezza fisica, ed egli, attraverso innumerevoli titubanze e mortificazioni, riesce a portare a fine il suo programma omicida e suicida. Ma che cosa gli resta del suo sacrificio eroico? La fretta di morire per evitare la tortura, perchè sa che, in presenza di questa, parlerebbe subito ed accuserebbe un'infinità di persone... Suicidandosi, invece, resterà inscritto nel libro degli eroi rivoluzionari. Tirate le somme, Juan-Pedro deve confessarsi che il vero sentimento che l'ha spinto è la vanità dell'intellettuale, quella maledetta inclinazione a scavare nella ragione della vita propria e degli altri, senza che nessuna utilità diretta e concreta derivi per la società, che egli desidera servire. E nel fondo di tutto il suo comportamento nasce — povero e rachitico frutto di una immensa fatica — la modesta soddisfazione di avere «fregato il destino», se, pur non essendo forte, ha agito apparentemente da forte.

Un'analisi così spietata, profonda e complessa, richiedeva, come è naturale, una abilità tecnica, ed una conoscenza della psicologia umana, non comuni.

Il Capasso è riuscito a servirsi di tali mezzi con un'esatta misura ed una efficacia validissima. Nel rappresentare personaggi così socialmente complicati era facile scivolare nella polemica, fornire il pretesto per una battaglia di idee di grande importanza e di viva attualità. Quando si esce dalla lettura di questo libro, invece, ci si accorge di respirare ancora l'aria di calda umanità e di palpitante concretezza, di cui l'autore ha saputo permeare le sue sofferenti creature.

Va inoltre rilevato che il «monologo interno» di cui egli si è servito per esprimere l'interiore rimuginamento del protagonista, si dimostra adattissimo al tono del racconto, che assume spesse volte la forma di un vero e proprio dramma (la stessa costruzione del libro, del resto, è quasi teatrale, essendo diviso in un prologo, tre atti e un epilogo). Cosicchè anche da un punto di vista formale, *Dramma a Guayaqui* meritava di essere segnalato all'attenzione del pubblico, come opera concepita e costruita in modo originale.

Nei *Poemetti in prosa* ritorna il motivo dominante del Capasso-poeta: la ossessione della inutilità delle cose fugaci, l'adorazione di quel grande privilegio che è la autosufficienza nella solitudine pensosa, e nello stesso tempo, quel fraterno abbraccio che egli porge agli uomini che soffrono. Qui i suoi alti motivi poetici si distendono nel tono più pacato della prosa lirica, nelle impressioni limpide e cristalline, in un confessarsi tormentoso ma sommesso. E, tuttavia, l'esposizione non scende mai ad un compromesso con le esigenze della narrazione, tenendosi, invece, continuamente legata ad una forte tensione e ad una eleganza stilistica, che ha poco da invidiare al verso forbito del suo *Per non morire*. Tali meriti non ci sembrerebbero, ad ogni modo, così importanti, se non risaltassero da questi poemetti squarci di pensiero sofferto e meditato che, per spontaneità e profondità, suscitano l'interesse anche dei vergini a tale genere di arte.

Giorgio Villani

MERTON: CONTEMPLAZIONE E POESIA

I Fuochi, preziosa collezione di scritti rari e succosi, edita dalla *Morcelliana* per intelligente cura di don Giuseppe De Luca, si sono arricchiti di tre volumetti il cui autore è ormai noto ai lettori italiani nelle traduzioni di due voluminose opere autobiografiche, *La montagna delle sette balze* e, più recente, *Le Acque di Siloe*, diffuse con notevole successo di pubblico.

Il Merton, in *Che cosa è la contemplazione* (trad. di M. De Luca), ci prospetta il problema della mistica con una semplicità divulgativa che meraviglia e rallegra, perchè questa rara dote pone il volumetto nelle mani di tutti. E se si pensa che l'esperienza mistica è la sola che ci permetta di avvicinare il mistero dell'essenza divina, si comprenderà certamente quanto questa operetta sia praticamente utile. Il Merton, un americano convertitosi recentemente al cattolicesimo ed attualmente padre trappista nel Kentucky, ha la fortuna di essere anche un poeta, e quindi le sottili definizioni teologiche non turbano l'intelligenza della sua esposizione. La chiarezza nella prosa di questo volumetto coincide con quella dei testi seguiti, che sono, naturalmente, fondamentali per l'impostazione e la risoluzione del problema della contemplazione (Quarto Vangelo, Paolo, Tommaso, Bernardo e Giovanni della Croce), ma con quella parca prudenza di citazioni di chi, più che conquistare a se stesso la dura impostazione razionale di una teorica, cerchi convalidare piuttosto la propria esperienza con la testimonianza di fonti ineccepibili. Così, nessuno sfoggio di terminologia tecnica e invece una immediatezza caritativa quasi sempre sconosciuta ai teologi di professione. Un libretto prezioso quindi, una guida sicura che è da leggere prima dell'altro, *La poesia e la vita contemplativa* (trad. A. Gandi). Anche questa breve operetta ha le doti più native della chiarezza e della praticità, poichè, anche qui, non è un filosofo che ci propone un'acquisizione riflessiva, sibbene uno sperimentatore che umilmente ci sottopone i più alti momenti della sua vita di poeta e di mistico. La fondamentale distinzione delle due umane attività, la mistica e la poetica, è qui esposta semplicemente, ma con una profondità di analisi di cui, solo chi vive e mistica e poesia, può quadrare l'espressione. Una lettura salutare per tanti teorici e pratici della poesia che in nome di una superficiale penetrazione mistica del mondo aperto alla poesia, decadono in quel misticismo della parola che è poi una delle forme dell'intellettualismo razionale della poesia d'oggi.

La poesia è un dono d'ordine naturale, la contemplazione è invece un dono d'ordine soprannaturale, la prima opera per specie sensibili metaforizzate in immagini che ci conducono alla soglia del mistero divino, mentre la seconda *verrà profusa da Dio, offrendoci un contatto spirituale con Lui stesso senza il tramite delle specie sensibili che, in ogni caso, sono del tutto incapaci di apprenderlo.*

Tuttavia anche nell'ordine naturale l'esperienza estetica, senza attingere Dio in noi, ci introduce in questo interno santuario dell'anima con la sua inesprimibile semplicità ed economia ed energia e fertilità. Mentre nell'esperienza mistica *l'artista verrà truffato di un dono d'inesprimibile soprannaturale pregio, e resterà senza nulla, all'infuori di una esperienza d'artista.*

Naturalmente su alcuni punti della esposizione e soprattutto sulla concezione citata ci sarebbe, più che da dissentire, certo da precisare, ma si ricadrebbe nella sia pur necessaria sottigliezza riflessiva, niente affatto necessaria però al comune lettore. E desidero anzi concludere con il Merton, il quale a proposito del conseguente comportamento pratico del poeta mistico, si pone la domanda se egli debba preferire la contemplazione alla poesia: *In simili frangenti, il poeta può prendere una sola strada, al fine della propria individuale santificazione: quella dell'inesorabile e totale sacrifizio della propria arte.*

Ma il Merton, nonostante questa logica anche se negativa convinzione riguardo la poesia, continua a scriverne, sia pure secondo il voto dell'obbedienza al superiore, ed io, allora alla luce di questa sua empirica risoluzione, voglio emendare la precedente conclusione dicendo che, caso per caso e da riconoscere al singolo artista la più completa libertà di scelta, sia per l'alterna discontinuità psicologica dei due doni che provvidenzialmente non si sovrappongono nè, comunque, si sottraggono, sia per la libera causalità provvidenziale che nello stesso artista si manifesta come espressione di persona religiosamente libera; se, in riguardo alla sua doppia responsabilità, non si lasci offuscare da un'esterna vanità che però dovrebbe essere estranea tanto al poeta quanto al contemplativo.

E la migliore riprova se ne ha nel terzo volumetto del Merton dalla cui prefazione dell'ottimo traduttore A. Gandi, è confermato che l'A. non *professa ambizioni di letterato*. Infatti un Merton poeta era da aspettarselo proprio come in queste *Poesie*, in cui il contemplativo si serve del mezzo poetico per cogliere più succosamente un segno edificante. Una poesia ricca d'intelligenza, documentata da un simbolismo spesso scopertamente liturgico, la cui sostanza letteraria è permeata, nonostante, d'una personalità inconfondibile. Poesia in senso lato, dunque, anzi, più precisamente poesia che attinge da una religione positiva i suoi miti e la sua trama storica, più che poesia religiosa per intimità di risorse contemplative. Merton intesse la sua urgenza di Dio nel canovaccio di una consumata letteratura con significati consueti dei simboli liturgici, i quali, nell'analogia poetica, identificano il fine con i mezzi e, oltre ogni problematicità lirica, irrigidiscono i limiti metafisici della poesia in un assoluto contemplativo divenuto formula simbolistica. Qui la fede è una *verità* rivelata, non una *certezza* da rivelare.

Umberto Marvardi

● Conferenze sulla letteratura italiana del XIII secolo e sull'arte di Michelangelo sono state tenute a Lilla, rispettivamente dalla signora David-Daniel e dal prof. De Tolnay.

★ VETRINETTA ★

FILIPPO ADDIS: *La sughera di Campanadolza*, Giuseppe Gambino - Torino.

La triade degli scrittori sardi del nostro tempo, storicizzata nei manuali e formata da Grazia Deledda, Salvatore Farina e Sebastiano Satta, è divenuta una tetrade per l'inclusione di un quarto nome: quello di Filippo Addis.

Addis, nato a Luras in provincia di Sassari nel 1884 e laureatosi in lettere a Firenze, è insegnante in una scuola media di Sassari ed ha al suo attivo vari volumi di novelle, un romanzo, uno studio critico su Salvatore Farina.

Ora, presso l'editore Giuseppe Gambino in Torino, ha pubblicato un lungo racconto intitolato: *La sughera di Campanadolza*. «A questa sughera, la sughera delle sughere, un'arborea cattedrale, si rannodano fatti veri, leggendari e verosimili; ritratti, paesaggi, descrizioni; arguzie, ironie, digressioni; discussioni, bizzarrie, commenti (...). Ne basta: un elisir di lunga vita e un prodigio della sughera, sempre prodiga di bene; fin che il suo tutto non si spegne sotto l'ira inceneratrice di un fulmine... ».

Verismo e fantasia, umorismo e senso tragico della vita, sono le categorie dialettizzate nello spirito di questo narratore il quale, diversamente dalla Deledda che limitò alla Barbagia l'ambiente dei suoi personaggi, offre al lettore un quadro la cui cornice è tutta la Sardegna. Ma il verismo di Addis è ben diverso da quello di Verga e della Deledda. «Verismo, sì, non lo si può negare; amarezza, sì, non lo si può nascondere.... Spruzzano l'uno e l'altra, come acqua che zampilla ora quieta e ora impetuosa, da un cuore che pare offeso e che vede, sulla continuità di questa nostra vita aberrante, una persistente, ostinata ripetizione della offesa. Ma a statare qualsiasi affermazione di scetticismo connaturato, basta esaminare, in contrapposto di alcuni componimenti grigi, altri che sono ricolmi di comprensione e di valorizzazione dei più intimi, soavi affetti».

Filippo Addis ha avuto la ventura di poter fare precedere la propria narrazione da un saggio storico-biografico-critico di Giovanni Bitelli, studio del quale ci siamo valsi nella compilazione di questa nota, e che rappresenta una compiuta introduzione al racconto.

Scrittore di molta eleganza, sensibile ai problemi della religione e della morale, particolarmente versato nell'ardua letteratura per i fanciulli e i ragazzi, indagatore sottile dello spirito dell'autore, il Bitelli ci ha dato una prova di più delle sue capacità critiche, e della sua umanità.

R. M.

SERRICCHIO: *Vabilo et Sereno*. Società Dauna di Cultura.

Sono versi di un giovane che inaugura con questo libretto la sua vita di poeta: un giovane in assiduo colloquio con se stesso, che si desta nel torpore della sua provincia semiaddormentata e si cerca in un vago ondeggiamento di armonie meditative per bisogno inquieto di autoliberazione verso gli spazi, verso l'infinito, verso Dio, forse. Dopo tante presunzioni andate a male di giovani ai quali tornava comoda l'anarchia dei versi senza misura per non dire nulla, c'è ancora qualcuno che si sottomette docilmente alla... tirannia della tradizione. Fa piacere. Un po' di ossequio restituito a ciò che è per noi ancora disciplina ed autorità vuol dire almeno desiderio di riaffrontare difficoltà che molti consideravano superate sui perchè si permettevano di ignorarle. Il Serricchio alterna egualmente nel suo volume il vecchio e l'antico e dimostra una sua scioltezza e semplicità che lo fa assomigliare a un favolista del settecento. Ma questa può essere solo nostra impressione e non se ne dovrà tener conto. Vorremmo solo dire che questa poesia, che potrebbe qua e là avere un colore di rimando, ma che pare fa quadro, piace, poco alla volta, andando avanti nelle immagini, con una progressione costante: il colore s'ispessisce, la scrittura si fa più rilevata, la strofe acquista vigore e una vigilia (la bella stagione verrà più tardi), ma già con tanti ariosi modi e una levità e una letizia che al discorso lirico imprime già un certo fare largo. Alcune poesie sembrano «ariette», ricantate in pianissimi modi, in una reviviscenza di melica consumata che più non si potrebbe, tra un massimo di rapimento e un massimo di distensione: canto lieve o declamato o parlato, sempre però con una inclinazione e una flessione al canto. E per Serricchio, il pregio della poesia è in questa obbedienza della cosa e del sentimento al suo segno. Basta che continui ad ascoltarsi così, che acquisti in rigore, e saremo lieti, domani, di trascrivere gli esempi del suo mondo poetico.

Il volume, presentato da quell'insigne maestro che è Alfredo Petrucci, fa parte di una collana, ora iniziata, di poesia, narrativa e critica, della Società Dauna di Cultura che se ne è fatta coraggiosa editrice.

EDMONDO PIZZI: *La leggenda di un uomo*, Casa Alba 1950, pp. 374. L. 900.

A volergli dare, a questo libro, così caldamente e sinceramente mistico, una sistemazione, direi che la sua importanza, può manifestarsi nelle ultime parole di Areo, il protagonista: «Questo figlio, nato dalla mia carne, è il primo persecutore dei figli miei che nasceranno dal mio spirito... Non v'è amore senza odio, non v'è divinità se non v'è umanità... ». Sembra nulla, ed è tutto: abbastanza, comunque, per ritornare a quella temperatura, a quella contemplazione, e a quella morale che in altri scrittori, in altre pagine, ci ha portati a una assoluta trascendenza, al di là del dolore e del tempo, verso l'*inciclazione* e verso l'eterno esaltato. Non dico che qui il Pizzi ricalchi, addirittura, Novalis (Poesia è in Novalis risultato della lotta tra vita e pensiero, nell'attimo in cui il pensiero è negazione di vita. Mentre in queste pagine crederei di ravvisare il riflesso e la luce del divino sopra il mondo e del mondo del divino, insomma identificazione della creatura con Dio), ma sento che egli si avvicina a quegli scrittori per i quali tutto il mondo è crocifisso e per i quali Dio incarnatosi in tutta la pienezza della sua potenza onnipotente è soprattutto un fatto interiore, uno stato di entusiasmo spirituale e di quella sublime ebbrezza che confonde e trasfonde l'uomo nell'universo.

Da nessuno dei nostri ultimi scrittori mi è venuta così forte la meraviglia di come si potesse in pagine di prosa così fitte, abbrancarsi a certa evidenza di forme che, forse appunto perchè spinte da un fato abissale, ti vengono incontro con una plasticità e lucidità da allucinazione.

Il volume del Pizzi non è per tutti. Non mi piace in genere raccontare la trama dei romanzi. E per questo neppure vorrei fare eccezione, perchè il lettore a pagina aperta già non senta di franare verso un abisso apocalittico. Sebbene non possa esimermi dal notare che qui l'autore dà gran posto a decorazioni visive, a rimbombanti verbosità, a colorazioni impetuose, e non possa non considerare il male di certa erosione di parole e di sentimenti come fatto morale (anche se con chiarezza so che le due questioni, la morale e l'artistica, sono diverse) pure volentieri segnalo questo volume, avvertendo chi avesse vaghezza di affrettare giudizi di pensare prima a quanta serietà di dolore ci deve essere stata in Edmondo Pizzi se dalla sua arte son potute venir fuori certe morbidezze sentimentali e certe immagini di travaglio interiore.

Renzo Frattarolo

UNA RETTIFICA

(A proposito di *dolere uvam*)

Riceviamo e pubblichiamo:

Rileggendo il mio articolo dal titolo «dolere uvam», apparso sul *Giornale italiano di filologia* (IV, 1951), pp. 143-147, ho notato, dopo un più approfondito esame dei passi del *de medicamentis* di Marcello Empirico, che il contesto richiede il significato traslato di *uva* anzichè quello proprio: la parola è da intendersi nel senso di «ugola» e non di «uva», come si può leggere in Celso, Plinio e Marziale.

Nel Forcellini s. v., sull'uso improprio del termine, si legge testualmente: «est etiam hoc nomine caruncula in fine palati dependens circa fauces quae in homine hiante conspicitur *ugola, ugola*... et praecipue sic dicitur, quum praeter naturam descendit, intumescit, inflammatur. Cels. 7, 12 n. 3 uva si cum inflammatione descendit dolorique est et subrubicundi coloris, praecidi sine periculo non potest. Martial. 10, 56 non secat et tollit stillantem Fannius uvam».

Ciò detto, mi corre l'obbligo di ritirare il rilievo al compilatore del *Thesaurus l. L.* perchè non avrebbe registrato una frase tanto notevole quale pareva che fosse *dolere uvam*, in cui *uva* valeva «uva». Rientrano così i cinque esempi (XIV 20, 22, 52, 65; XVI 66), che sono citati a conclusione del mio articoletto, in quel *saepius* che accompagna la citazione dei passi con l'accusativo *membri dolentis*, e, pertanto, vanno inclusi nel paragrafo n. 3 dal titolo «*dolere*» l'accusativo di relazione (cf. pp. 144-145), perchè appartengono proprio a quell'accusativo che, con Kühner - Stegman (*Ausführl. Gr. d. lat. Sprache*, Zweiter Band, Erster Teil 1914 p. 286) chiamiamo «der Beziehung».

Emilio Merone

COLLOQUIO POSTUMO CON C. PAVESE

Nelle rievocazioni cui la morte di C. Pavese ha dato incentivo non si è prestata l'attenzione che si doveva, da più anzi è stata completamente obliata a un'opera nella quale il compianto [illegible] vane artista ci consegna qual [illegible] suo tanto intimo da potersi considerare [illegible] la chiave di quel travaglio che poi si [illegible] con la tragedia. Si era troppo prigionieri di un'immagine di Pavese per accorgersi d'essa, non ultimo rischio che si paga alla fama di essere definito da qualcosa non [illegible] interpretazione serve però al [illegible] a formarsi di noi un'immagine [illegible]

[illegible]

nella del neorealismo, dell'esperimento [illegible]

[illegible]

tecnica di quel romanzare non lo assorbiva per intero, la sua inquietudine [illegible]

[illegible]

Quel chiudersi nel «fatto», [illegible] alla luce la [illegible] dell'uomo quasi che [illegible] asse con [illegible] strato profondo [illegible] quando a cadere [illegible] in cielo, od [illegible] in [illegible] quel mondo morale dal quale l'uomo trae norme per il suo operare onde non essere travolto in una grigia indistinzione che conduce all'anonimità, ma probabilmente il tentativo di recuperare all'[illegible] la creatura che non [illegible] ha fatto luce [illegible] il suo [illegible] tentale eventualmente umilmente partecipare [illegible] perfezione più che in [illegible] a un istante più [illegible] libera [illegible] Ma il rigore del [illegible] della gioia intorno ai loro amori [illegible] una denuncia di tale senso. La [illegible] perdere la coscienza [illegible] tali di cui [illegible] compagne, depositaria senza condannarsi alla disperazione. Ma Pavese ebbe la dirittura rara di non fare eccezioni ideologiche, di non creare assurdi compartimenti stagni al destino, di non supporre che la salvezza e la felicità possano venire dall'essere nati ad un grado invece che ad un altro della scala sociale [illegible]

in un fermo assurdo arcadie per [illegible] di ragione

[illegible] Pavese [illegible] dal giovanile «Lavorare stanca» operava un superamento [illegible] risolvere ma [illegible] di accostarsi in qualcuno di quei facili schemi retorici [illegible] il marxismo [illegible] di travasare la propria impotenza umana scaricandosene [illegible] risolvere alla luce delle [illegible] sociali della società borghese della mancata inserzione del lavoro artistico nel processo produttivo umano. Non [illegible] lasciò che la sua [illegible] per il mondo delle [illegible] dell'ideologia. Ma di dove nasceva essa [illegible] ufficio dei «Dialoghi con Leucò» [illegible]

[illegible]

Mondo del [illegible]

[illegible]

[illegible] Pavese sia stato [illegible] diffuso nella cultura europea contemporanea [illegible] quello che [illegible] Sartre han [illegible] e le eroine del [illegible] riassumerò i valori [illegible] per svilupparne [illegible] in chiave moderna con una [illegible] [illegible] delle tendenze sono astiche dell'[illegible] attuale. Ma [illegible] il fatto [illegible] meno esplicita, [illegible] rivelano verità [illegible] collettiva.

E la divagazione apparente di Pavese [illegible] scolastici per il [illegible]

[illegible] sempre manifestamente [illegible] zione ha reso la vita [illegible] corre con [illegible] volle per vedere [illegible] uno per uno con una [illegible] scientifica o una [illegible] imperiosa esigenza che lo ha [illegible] nascere dal cuore dell'[illegible]

Non è facile vivere come se quello che accadeva in altri tempi [illegible] ro». L'esigenza religiosa [illegible] alla volta che il [illegible] nella maturazione entro la [illegible] di una visione del vero più adulta e complessa, non lo segue nel clima delle forme culturali, ma si risolve nell'uomo inappagabile e vigorosa.

«Credo in ciò che ogni uomo ha sperato e patito». Ma quando l'uomo spera e patisce non muore con lui [illegible] in un deposito sul quale le [illegible] ora sembra [illegible] nel fango in realtà avanzano [illegible] ponte che lega la [illegible] il mistero e al l'artista vero [illegible] può non giungere la vibrazione di quella marcia.

Sappiamo che il più sicuro — e il [illegible] di stupirci [illegible] essere imperterriti sempre lo stesso oggetto [illegible] del momento questo oggetto [illegible] di non averlo visto [illegible] Queste parole di Pavese non [illegible] forse la [illegible] del fatto attraverso [illegible] il [illegible] realismo ha [illegible] sempre di [illegible] reale? Esse [illegible] danno al [illegible] tempo la chiave della nascita del mito [illegible] un tratto [illegible] della trasfigurazione [illegible] l'amore degli oggetti che [illegible] anima la quale si [illegible] identità si da [illegible]

Marcello Camilucci

Valerio Franchetti: Ultima Cena (acquaforte). Opera premiata alla Mostra d'Arte Sacra di Assisi

Il «San Tarcisio» di Mandrini – Primo premio di scultura alla Mostra d'Arte Sacra di Assisi

★ ASTROLABIO ★

IL CROCE E LA CROCE

«16 agosto '14, Croce a Vossler: «da due settimane penso ogni giorno a te... Gli animi di tutti noi in Italia sono sconvolti per la terribile crisi che ora si attraversa, e che è prodotta da forze superiori ad ogni volontà individuale».

«1 settembre '14: Vossler a Croce: «[illegible] sfogarmi più a lungo [illegible] debbo deplorare prima di tutto delle calunnie e di ogni genere di notizie false che si spargono in Italia sul nostro conto. Da noi si sta svolgendo il più grandioso spettacolo di risveglio di una nazione di 70 milioni: tutti uniti, senza eccezione, dall'imperatore fino all'ultimo poveraccio, si fondono le idee del socialismo moderno con quelle antiche del feudalismo militare...».

4 ottobre '14: Croce: «come italiano, io non do troppa importanza alle chiacchiere che si leggono nei giornali... Ciò che conta non sono i cosidetti sentimenti dei popoli, ma l'atteggiamento e l'opera dei governi».

20 ottobre '14: ancora Croce: «e se questa guerra si risolvesse in uno spasimo a vuoto, ammonendo che si entra ormai in una nuova fase della storia?».

28 ottobre '14: Vossler: «vedo con piacere che la guerra non ti ha fatto perdere la testa; piuttosto sei diventato anche troppo oggettivo; almeno spero ed auguro che la storia lo sia meno di te e che dia più ragione a noi e più torto ai nostri nemici».

16 gennaio '15: Vossler: «mi sento meglio moralmente e fisicamente da che ho indossato la divisa... È strano come l'azione pratica in questi tempi calma l'animo e rischiara l'intelletto. Vorrei che tutti i letterati e giornalisti si chiamassero sotto le armi».

Poi l'Italia entra in guerra e il carteggio s'interrompe.

Nel 1918, alla ripresa, il Vossler per un lungo periodo non scrive più al Croce in italiano: disdegna addirittura la nostra lingua, la lingua dei traditori; scrive in tedesco.

8 maggio '19: Croce: «ho raccolto tutte le mie *Pagine sulla guerra*... ho cercato di servire l'umanità. Non ti dico quanta pena mi dia ciò che necessariamente accade. La mente riconosce la necessità, il cuore soffre. E soffro anche per quello che devi soffrire tu. Ma speriamo di entrare tutti in una più alta forma di vita».

12 luglio '19: Vossler: «ebbi un colpo quando dovetti leggere nel giornale: Benedetto Croce ha caratterizzato i tedeschi un popolo di ingenui grossolani. Poiché l'amore e la venerazione per il mio popolo è salito nella misura stessa in cui è stato oltraggiato all'estero».

22 luglio '19: «Croce: «tu sei pochissimo informato di quel che è accaduto fuori di Germania durante la guerra... Ho stimato dovere di coscienza di non falsificare mai la scienza e la storia per un presunto dovere patriottico... Scienza e studi sono al di sopra della patria... Italianissimo come sono perché ho il dovere di essere così, ammiro con tutta l'anima il popolo tedesco, ed ho sofferto delle sue sofferenze e della sua sventura che lo ha ingrandito nel mio animo. E, se sapessi quante volte ho pensato a te e a ciò che dovevi soffrire! D'altra parte la storia m'insegna che i rapporti rispettivi degli Stati cangiano rapidamente... Ma il mondo ha bisogno ora di un po' di reciproca tolleranza, di carità cristiana e di amore».

Ecco il tremendo settembre [illegible] Croce: «siamo tornati a 24 anni fa. A me stanno in mente in questi giorni i Gespenster di Ibsen». È il Vossler che nel '14 non s'era sentito bene finché non richiamato sotto le armi, ha cambiato mentalità. Non è più la patria da difendere ora, non c'è più la grande Germania? Il 15 settembre scrive: «per fortuna, i miei figli non sono finora chiamati sotto le armi». Ora parla un padre, non un tedesco. Il Croce nel novembre: «ci trema sotto i piedi e minaccia di aprirsi in voragine la terra sulla quale abbiamo vissuto e viviamo e debbono vivere i nostri figli».

La guerra finisce, ma il figlio del Vossler non ritorna (nessuno mai seppe nulla della sua fine), la tristezza del vecchio padre cresce a dismisura, le sue lettere si fanno più brevi e rare, una malattia costringe il critico tedesco a lasciare gli studi. Poi la sua fine.

●

Questo, si dirà, non è un astrolabio: è un saccheggio. Ci scuseranno la rivista Studium, F. Seni («Il carteggio Croce-Vossler»), e G. Papini, autore del titolo. Di nostro [illegible] che i due uomini qui sopra dialoganti, i due patrioti, i due padri finiscono col partecipare, e nella più alta misura, della nostra fede, parlare il nostro medesimo linguaggio, rivendicano la stessa dignità (non sopra [illegible] la frase conclusiva del passo [illegible] datato 22 luglio '19. Ma ciò [illegible] anche il Croce. Oltrepassando questo punto di arresto per noi del [illegible] del suo pensiero [illegible] domandiamo perché l'uomo, il patriota, il padre debbano tanto differenziarsi dallo storico e dal filosofo. Diciamo con Francesco Seni:

«Naturalmente non a tutti saranno graditi tutti i giudizi del Croce e del Vossler, tutti gli apprezzamenti, tutte le valutazioni storiche.

Così non è facile condividere l'opinione che la Spagna ebbe la funzione di «impedire la dissoluzione della Chiesa cattolica, che la Riforma aveva così [illegible]».

Sappiamo con quale facilità il Croce ridicolizza le domande ingenue, e si pronto motteggiatore. Ma italianissimo com'è perché ha il dovere d'essere sì, si lasci dire che in lui son rotti i ponti tra sentimento e ragione, altrimenti [illegible] falsificare la scienza e la storia per un presunto dovere patriottico, avrebbe inteso che la pretensione di strappare il cattolicesimo agli italiani è titanismo antistorico e [illegible], e motteggi pure. Si lasci equiparare ai barbari passati e futuri che tentarono e tenteranno di strapparci «tranne la memoria, tutto», peggiore di essi, se [illegible] distruggere anche la memoria, e c'hanno radice la speranza, la fede e quella stessa carità che egli invoca nei momenti di scarsa superbia. Motteggi, se vuole. È strana condizione di noi intellettuali trarre piacere anche dal suo motteggio, o stupire del lucido stile onde egli riveste le accuse e la [illegible] ma se ne ammira l'ingegno, non [illegible] certe ben preciso che egli non costruisse per noi tutti. Gli penetrasse nella [illegible] avrebbe potuto contribuire a sanare i difetti presenti, a saldare il passato al futuro [illegible] proprio in una [illegible] forse [illegible] procedendo dalla [illegible] dal rispetto dei veri bisogni di quarantacinque milioni di italiani, egli avrebbe potuto fortificare una filosofia già stata universalmente valida, finché aberranti nazionalismi non la sentirono nemica, e dovettero sgretolarla. Dall'essenza medesima di questa Italia che tuttora è più una confessione che una nazione, avrebbe saputo esprimere, o meglio, esprimere modernamente l'idea di cui tutti i popoli abbisognano, e che tutti potrebbero accettare perché non offende le [illegible] nazioni. Invece, procedendo dall'esterno all'interno della propria natura d'italiano, contro se medesimo e noi tutti di tedesco [illegible] farsi latino e latinamente [illegible] A ben riflettere, oggi la massima [illegible] del fenomeno Croce è reperibile nel pensiero dei cattolici, che [illegible] in lui, come in cent'altri monstrum, un fatto provvidenziale, l'allarme strepitoso, il coagulo di molti pericoli prima non bene individuati dall'intelligenza latina, ed ora perfettamente noti e sufficientemente [illegible]. Se nel futuro andrà meglio, lo dovremo anche al Croce. Ecco perché lo amiamo e motteggi, se vuole.

SU MILOSZ

«La futura distruzione della bellezza di Parigi ad opera della Nuova Fede non rattrista l'intellettuale di Praga o di Varsavia? Sì, lo rattrista. Ma il materialismo dialettico e la sua applicazione tattica a opera di Lenin e di Stalin gli paiono altrettanto indiscutibili della matematica. L'unico ostacolo al dominio del mondo è costituito dall'America. Ma i dialettici orientali vi affermeranno che l'America è un pericolo [illegible] dotato di un cervello [illegible]. Essa è temibile, ma l'uomo dotato al metodo lucido della dialettica sarà superiore ad essa, come il cacciatore primitivo era superiore ai mostri più forti di lui.

Il mio amico, dialettico del Partito, al quale confessavo i miei dubbi, mi tenne all'incirca il seguente discorso:

«Non hai scelta: devi tornare e sottometterti completamente. Se scappi finirai per suicidarti oppure sarai riportato qui come cittadino di terza categoria. Non hai affatto bisogno di stare in mezzo a quella banda di cretini che sono i tuoi colleghi letterati. Il Partito li considera degli strumenti e sa perfettamente che i loro poemi e i loro romanzi non valgono nulla.

«Nulla ti minaccia. Ogni tanto scriverai un'ode in onore di Stalin o

(Continua a pag. 4)

Tolo Neo

I MOSAICI DI RAVENNA

L'indicazione del gusto del tempo è data spesso dall'improvviso successo di iniziative artistiche e di mostre che, riferendosi all'arte del passato, sembrerebbero circoscritte all'interesse critico e culturale sul piano della storia, mentre rivelano esigenze attuali non ancora formulate dall'arte contemporanea, o tuttavia in discussione, « messe a fuoco » (per così dire) dall'esposizione che si inaugura. Anzi, nell'intuire questi motivi segreti dell'interesse del pubblico, consiste la maggiore o minore abilità degli organizzatori, in cerca di motivi « piccanti » anche nell'arte del passato.

Così la piccola ma sceltissima mostra di tele dipinte da quel curioso e ancora misterioso pittore seicentesco che fu « Monsù Desiderio » all'« Obelisco », l'inverno scorso, servì ad indicare un gusto surrealista ancor vivo, pronto a collaudarsi con la pittura d'un maestro antico, quasi per assumere autorità e significato storico.

Ora ci giunge l'eco d'un vivo, e del resto, meritato successo della « Mostra dei mosaici di Ravenna » tenuta a Parigi e frequentatissima tanto da esser promossa al ruolo di esposizione di primo piano, mentre s'era organizzata con intenti critici e didattici. Naturalmente non è che si siano esposti brani di mosaici autentici o frammenti di decorazioni musive isolati da monumenti scomparsi, (che pure, si sarebbero trovati, a ricercarli, nella nostra ricca messe di opere d'arte, esplorando magazzini e collezioni provinciali): è invece tutta una mostra di copie dagli originali che rivestono preziosamente le pareti dei maggiori monumenti di Ravenna. Ma quali copie! Bisogna essere stati a Ravenna e aver seguito la silenziosa opera costruttiva di quel vecchio grande maestro scomparso che fu lo Zampiga per rendersi conto del commovente scrupolo con cui dalle necessità della istituzione d'una « Scuola di restauro » dei mosaici ravennati, si è passati, attraverso decenni, sotto il severo controllo di Corrado Ricci (indimenticabile nume tutelare di quella città) alla istituzione di una vera e propria « scuola dell'arte del mosaico » dove anche le più giovani generazioni di artisti sono educate ad un lavoro di paziente e illuminato amore.

Con metodo sistematico, si sale sui ponti, si disegnano su carta lucida i particolari dei celebri mosaici che si vogliono tradurre in opera e questo disegno, che potremmo chiamare « cartone » viene colorito a tempera direttamente sull'originale. Già in questa fase il bel foglio traduce (quando sia montato su cartone bianco e sotto vetro) la delicata gamma dei colori e la sapiente forma delle tessere musive bizantine: ma di qui si passa, nella scuola, (all'ombra delle antiche, silenziose mura del tempo di Giustiniano) a riprodurre con vere tessere di smalto il brano prescelto, inserendo le tessere sulla stesura di gesso che ne costituisce il supporto. Così sono state, da anni, riprodotte le figure più singolari dei mosaici dal V al VII secolo.

Il maggiore successo, naturalmente, l'hanno ottenuto i mosaici di San Vitale e, soprattutto, le figure di Teodora, Giustiniano, Massimiano Episcopo.

La mostra di Parigi ha voluto presentare un buon numero di queste copie scrupolose e piene di gusto per dar conto dello sviluppo raggiunto dalla scuola di Ravenna, ma anche per invogliare (crediamo) gli artisti moderni ad ordinare, su cartoni originali, la esecuzione di mosaici attuali che la stessa scuola può eseguire con rara maestria.

L'invito si è fuso con l'ammirazione generale per i mosaici ravennati che, se stupiscono i visitatori per il loro delicato splendore che trasporta lo spirito nelle dantesche gioie del Paradiso, molto spesso sono ignorati nei particolari più espressivi, perchè situati, in stretto rapporto con l'architettura, fuori della normale portata dell'occhio.

Se si ripensa ad una visita compiuta a Ravenna (luogo quant'altro mai miracoloso e fuori del mondo) quei mosaici ci tornano in mente come stoffe preziose, trapunte d'oro, come ampie stesure favolose che sottolineano e rendono vive le superfici architettoniche entro l'austera semplicità degli edifici. Ma a vedere i particolari come altrettanti quadri da cavalletto, è cosa spontanea pensare al Greco, a Van Gogh, per la nervosa separazione dei colori tenuta a freno da un contorno incisivo quasi doloroso, sicchè la conclusione non poteva essere che quella d'una più intensa ed acuta penetrazione nel mondo estetico di tali opere dove artisti di ineguale valore espressivo avevano, tuttavia, ugualmente raggiunto un alto potere di stilizzazione e di suggestione ieratica.

Se questa è l'impressione d'insieme, specialmente in rapporto all'architettura che ne racchiude i gemmei splendori, raramente possiamo ricordare la differenza di stile che si manifesta tra una composizione e l'altra, e ancor meno si può determinare con precisione il gusto particolare di ciascun maestro nel raffigurarci la teoria indimenticabile delle « Vergini » e dei « Martiri » di Sant'Apollinare Nuovo o l'allucinata espressione caratteristica di Giustiniano dagli occhi sbarrati, quasi da folle: o di Teodora, implacabile Basilissa sotto il peso del diadema di oro, di perle, di smalti incorniciata già come una « icona » bizantina, dalle preziosità auree dei gioielli. Accanto a loro il vescovo Massimiano, vera anticipazione dei ritratti espressionistici, ci guarda da estreme lontananze in una amara contrazione del viso smagrito. Ma come procedevano nel loro lavoro questi artisti che finivano col collaborare tanto strettamente? Alcuni certo erano maestri venuti da Bisanzio, altri, artisti ravennati: s'intendevano nella ripartizione del lavoro e qualcuno di loro, che aveva il compito di ritrarre le immagini dell'imperatore e dei dignitari di corte, portava forse con sè qualche preziosa tavoletta col volto dei suoi illustri modelli dipinto dal vero, da tradurre poi in atto sulle pareti delle nuove chiese, mentre gli altri ne completavano le figure austere.

Perchè ricordo, appunto, le acute osservazioni che Corrado Ricci faceva, ormai tanti anni or sono, quando insieme avevamo il privilegio di studiare sulle impalcature di restauro innalzate avanti alle pareti splendenti, i misteriosi mosaici di San Vitale: si notavano le differenze, evidentissime, tra la acuta abilità pittorica di chi aveva eseguito i ritratti imperiali e quelli dei cortigiani e, invece, la sommaria semplicità di chi aveva tradotto in mosaico le parti decorative, ma anche le figure dei personaggi minori, i loro vestiti, le mani, i piedi, gli accessori della scena.

C'è proprio uno stacco netto di stile tra i volti e le persone, che fa pensare ad una « visione » diversa del problema pittorico.

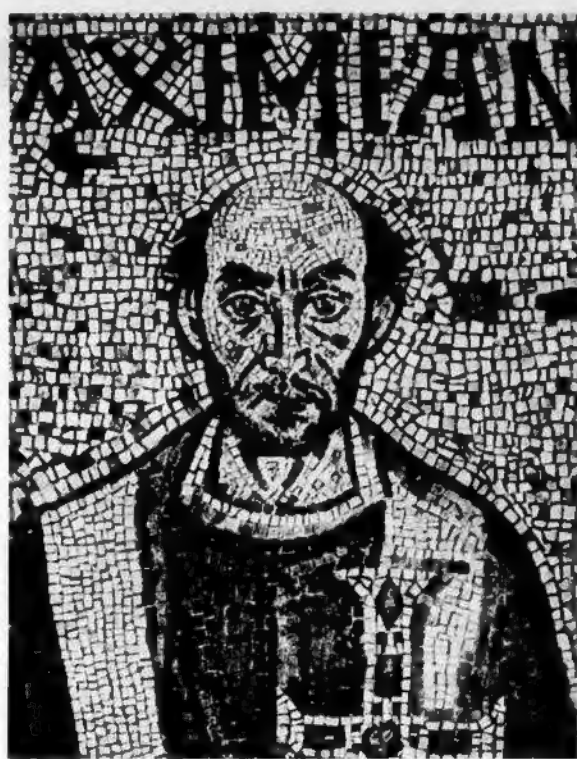
Negli artisti più raffinati e personali che hanno eseguito i volti degli illustri personaggi, la tecnica del mosaico è piena di risorse impensate. Per ottenere il modellato dei visi, il variare dei capelli, l'effetto cromatico dei riflessi sulle carni, essi hanno adoperato tessere musive di varia grandezza e forma « tempestando » (è la parola) di frammenti di smalto i piani destinati a far risaltare, pittoricamente, gli zigomi, i pomelli, la fronte e servendosi di tessere dalle forme più strane: triangolari, quadrate, a losanga, certamente spezzate di volta in volta a seconda delle necessità, in un sapiente e felice calcolo degli effetti a distanza. Essi, insomma, hanno « dipinto » col mosaico, mentre gli altri, gli aiuti, i decoratori, si sono limitati a « compiere » gli spazi. Ciò è evidente persino nel contorno delle immagini che nei volti, nelle parti essenziali della figura si fa duttile e vario, di colore e di spessore, suggerendo impressioni di luce ed effetti pittorici: nel panneggio, invece si dispone come un nastro che circonda zone cromatiche e le delimita.

Ma, dopo aver analizzato nei particolari i celebri « quadri » che riproducono il corteo imperiale per la consacrazione della chiesa di San Vitale, quando torniamo a guardarli a distanza, ci rendiamo conto che ambedue le tendenze pittoriche sono necessarie all'effetto estetico complessivo; dallo impoverimento della plasticità nelle figure, ridotte alla presentazione ieratica e astratta dei personaggi, i volti assumono straordinario risalto ed eccezionale significato: sono come impennati, inalberati su tali parvenze di corpi senza peso, tutti viventi soltanto nello splendore delle vesti; e intanto, in queste, nessun moto realistico ci distrae dalla contemplazione di quei visi indimenticabili, che, si direbbe, hanno concentrato la loro espressività soprattutto negli occhi, immensi laghi in cui palpita l'ultima nostalgia della personalità individuale, sommersa, ormai, sotto il fatale gravame della organizzazione gerarchica e della impassibilità teocratica bizantina.

Non per nulla questi volti hanno stregato artisti e poeti, critici e romanzieri!

Bisognerà arrivare alla tessitura compositiva del « Seppellimento del Conte di Orgaz » del Greco, per ritrovare, nei ritratti allucinati che formano sfondo compatto al « mistero » dell'« Entierro » altrettanta forza di suggestione, provocata da analoghe tensioni religiose e cavalleresche: essendo le prime (quelle bizantine) frutto d'una disperata volontà di tenere in piedi l'immenso impero crollante, suggellato dalla nuova fede, esprimendo le altre lo spirito della Controriforma nell'orbita di una estrema volontà di dominio.

Ma i pittori moderni che a Parigi restano incantati dai mosaici di Ravenna, visti finalmente da vicino e nei particolari più sorprendenti, forse non si domandano certe cose: essi vedono nella deformazione espressiva di quei volti, nella riduzione a puro colore degli effetti plastici, nella voluta immobilità delle immagini, nello spezzarsi geniale delle zone di colore attraverso improvvisi contrasti di tinta, il simbolo d'una libertà espressiva, tuttavia aderente alla verosimiglianza umana, che li meraviglia e li conforta nelle loro ricerche: e se anche la legittimità dei paragoni con Cezanne e Van Gogh potrebbe essere discussa in sede critica, in fondo per ciascuno di loro è ben giustificata dal valore stimolante di queste opere che (come un tempo la scultura romanica aveva prodotto) così oggi possono confortare con la loro voce secolare le aspirazioni ad una figurazione lirica e spirituale del mondo.

Valerio Mariani

S. Vitale - L'arcivescovo Massimiano

Presunta modernità del Caravaggio

Hanno giocato una grossa carta, gli organizzatori della grande mostra milanese in onore di Michelangelo Merisi, e hanno vinto. Ciò significa che la rivendicazione caravaggesca, iniziata fin dal 1922 con la rassegna della pittura italiana sei-settecentesca a Palazzo Pitti, era posta su solide basi e che, dal canto suo, anche la folta massa del pubblico indotto, frastornata da tanti guai e in preda a preoccupazioni di vario genere, è tuttora in grado di appassionarsi ai fenomeni dell'arte vera.

Non sono mancati gli imbonimenti di circostanza e nel profluvio delle esaltazioni cartacee due motivi particolarmente hanno risuonato sulle gazzette e sui periodici della modernità. Più o meno esplicitamente s'è voluto fare di chi dipinse ritratti in piena regola a principi di Santa Madre Chiesa e a un Gran Maestro dell'Ordine di Malta un rivendicatore della spregiata plebe, animato da propositi *progressisti* avanti lettera. E quando non sono stati presi in esame i valori di contenuto narrativo o illustrativo, che sono di così palmare importanza nell'opera del Merisi, si è fatto appello alle risultanze fisiologiche e, di tappa in tappa, riconosciuta la discendenza caravaggesca sia dal classico realista Velasquez, sia dal romantico visionario Rembrandt, accertata la confluenza degli spiriti e delle forme di entrambi nell'arte di Goya, precorritore e fornitore di succhi sostanziosi all'impressionismo francese, veniva da sè l'accostamento del lombardo al provenzale d'origine italiana Cézanne, patriarca dell'internazionale pittorica novecentesca. Non furono, e l'uno e l'altro, validi assertori della stereometria figurativa e aderenti ai fatti della pura visibilità, senza vincoli di ubbie letterarie o culturalistiche? Eppure, malgrado questi puntelli, affatto speciosi, il castello critico della modernità del Caravaggio è poggiato sulle sabbie mobili e non regge alla pressione di uno strumento d'indagine che abbia per compito precipuo quello di definire la natura intima del maestro, quale traspare dal complesso organico di uno stile che riduce a unitario prestigio i più differenti e talvolta opposti attributi lineari, formali, cromatici e luministici.

Nemmeno sovra un punto storico di partenza, cioè il carattere rivoluzionario della cosiddetta riforma caravaggesca, possiamo essere pienamente tranquilli agli effetti di quell'ideale mondo nuovo che il Merisi avrebbe spalancato alla pittura dell'Europa intera. Anzitutto, occorre ammettere che troppo numerosi appaiono, ormai, i precedenti, secondo la critica, di quest'arte, indubbiamente, malgrado ciò, originalissima. La serie degl'ispiratori ebbe inizio col già lontano e a suo tempo avvenirista Giorgione, si arricchì quindi del Tintoretto e di Jacopo Bassano, e ad essi seguirono di rincalzo altri pittori veneti di terraferma, come il Pordenone, e lombardi, quali Antonio Campi, il Moretto, il Savoldo, Lorenzo Lotto, a cui pensiamo si dovrebbe aggiungere pure il leonardesco Boltraffio, con i suoi contorni fermi e lucidi smalti, le sue ombre morelle o cupree, la sua capacità di distinguere nettamente la natura tattile delle varie materie.

Basterebbe quest'elenco (nel quale mancano i nomi di altri due sommi che furono presenti alla gestazione di certi capolavori del Merisi, in qualità di energie catalizzatrici, vale a dire Raffaello e Michelangelo) a indicare da quante e varie fonti il capostipite dei *tenebrosi* abbia attinto gli elementi della sua visione inedita delle cose, non escluso il magico luminoso che ha avuto per incunaboli le due bagatelle del pierfrancescano *Sogno di Costantino* e della raffaellesca *Liberazione di San Pietro*. V'è però, si dice, la questione capitale della costante preferenza per i motivi quotidiani e domestici, dai tipi o caratteri umani, agli oggetti di più umile impiego, e non al servizio del quadretto di genere, alla fiamminga, o con ufficio di natura morta, bensì introdotti da protagonisti nei più impegnativi e tradizionali soggetti di storia sacra. Ma codesta contaminazione, fertile di anacronismi e di offese al gusto dei benpensanti di allora, non era affatto una novità, se pensiamo che tutta la storia della pittura europea, da Giotto in poi, ne ribocca e, per rimanere entro i non angusti confini nazionali, già il Bassano e il Tintoretto erano andati molto avanti nella versione in vernacolo rurale o plebeo della narrativa evangelica. Resta soltanto che il Caravaggio parve, a differenza dei predecessori, volesse infrangere le ultime categorie di nobiltà o venustà tipologica, nelle immagini consacrate del Cristo e della Vergine, con ostentato spirito polemico, ma, nella realtà dell'arte, non riuscì mai, proprio per consapevole o inconscio rispetto di quest'ultima, a invogliare i suoi personaggi, nemmeno i comprimari, fino al piatto verismo del basso Ottocento, e nessuno di noi vorrebbe oggi considerare le salme sublimi della *Morte della Vergine*, al Louvre, e della *Deposizione* vaticana come spoglie di una donna e di un uomo qualunque.

Le riserve di cui sopra non mirano, intendiamoci bene, a negare i valori originali e geniali dell'arte caravaggesca, nè la benefica influenza da essa esercitata in modo pressocchè fulmineo ed impensabile sopra una schiera elettissima di seguaci, assimilatori, capaci di arricchirne il linguaggio con nuove aperture estetiche. Ma non crediamo possa dirsi diminuita la fama del Merisi riconoscendo che la sua azione cosiddetta rivoluzionaria non ebbe la portata, sul piano strettamente figurativo, di quelle di un Giotto, di un Masaccio, di un Giorgione, di un Buonarroti. Ad ogni modo, prima di prendere in esame l'asserita modernità del maestro lombardo, bisognerebbe intendersi sul come e sul quando la pittura moderna assume consistenza storica. Crediamo possa ritenersi pacifico che essa s'inizia, all'estinguersi dei diversi accademismi fra Settecento ed Ottocento avanzato, con il trionfo della visione naturalistica che ebbe nell'impressionismo francese il suo più autorevole configurarsi. E allora, ammesso ciò, se facciamo questione di orientamenti stilistici e non di soggetti od argomenti narrativi, vediamo subito che la pittura moderna potrà trovare ascendenze e precorrimenti plausibili in coloristi d'atmosfere vibratili e di pennellata mossa, a rapido tocco, come il Tintoretto, il Greco, il Magnasco, il Guardi e lo stesso Tiepolo, che pure non volle rinunciare all'intima disciplina rinascimentale ereditata da Paolo Veronese, anzichè in Michelangelo da Caravaggio, artista profondamente classico e potenziatore di elementi rigorosi e, diciamo pure, obiettivi, che già s'erano pronunciati lungo l'intero corso di quella pittura da cavalletto, sostanziata d'umanesimo, che ha per termini estremi Antonello da Messina e Jacopo Bassano.

Senz'alcuna velleità di sfornare paradossi sbalorditivi, amiamo ritenere il maestro del ciclo di San Matteo un restauratore di tradizioni e quindi, a modo suo, un reazionario, piuttosto che uno spericolato avvenirista. Chi voglia assaporare i prodromi del Barocco (Bernini compreso), si rivolga al Correggio e al suo diretto seguace Federigo Barocci, giacchè al Merisi spetta, invece, il compito insigne di riassumere, talvolta esaltandole, tutte le migliori istanze stilistiche della nostra arte rinascimentale, riportando in onore la compattezza del tessuto pittorico, la vivezza gemmante del colorito, la gagliardia piena della forma plastica, fino all'imponenza monumentale, la determinazione acerrima dei requisiti fisionomici e psicologici. Che, poi, a conseguire tale mirabile equilibrio di valori, già presenti nel periodo quattrocentesco, egli abbia impiegato inoltre una dialettica luministica sua propria e un'inedita bilancia di strutture compositive, questo rientra nel patrimonio fantastico della sua individualità espressiva, che soltanto in ciò si distingue da quelle dei massimi predecessori italiani: nel realismo integrale, saturo sì di poesia, a volta a volta idillica, patetica e sopratutto drammatica, ma alieno dalla trascendenza o dal sogno metafisico, per cui si direbbe fossero negate al Caravaggio le sfere ideali in cui si librano i personaggi del Beato Angelico, di Pier della Francesca, del Botticelli, di Giorgione, di Raffaello, del Buonarroti.

Sarebbe un coltivare false illusioni credere che la mostra nel Palazzo ex-Reale di Milano possa aver assolto un ufficio normativo o didattico nei confronti dei pittori contemporanei, divisi tra correnti astrattiste, neo-realiste e derivanti dalla rivolta parigina, ormai lontana ma non ancora sedata, dei cosiddetti *fauves*. Sono trascorsi, del resto, e da tempo, i fenomeni delle mimetiche infatuazioni collettive per questo o quel maestro, ritornato sugli altari. Ma tra i meriti che alla recente rassegna si possono legittimamente attribuire crediamo figuri anche quello di aver dimostrato a luce solare (indipendentemente dai sortilegi chiaroscurali del maestro) il contenuto umano della pittura caravaggesca, in virtù del quale il suo prestigio imperituro supera e rende oziose le elucubrazioni intorno a ciò che di antico e di moderno coesiste nella pregnante immanenza di un'ispirazione creativa, felicemente accoppiata ad un impulso polemico.

Alberto Neppi

S. Apollinare Nuovo - L'ultima cena

NOVITÀ IN LIBRERIA

L'ORTEGA Y GASSET DI UN TEDESCO

Uno dei « saggi critici sulla letteratura europea » (*Kritische Essays zur europäischen Literatur*, A. Francke A. G. Verlag, Bern, 1950), fra i molti di essi che l'autore, Ernest Robert Curtius, dedica alla Spagna, riguarda Ortega y Gasset. Si è abituati a vedere, nel noto rapporto ideale esistente fra Ortega e i tedeschi, questi attraverso l'attenzione e l'interesse di quello, cosicchè assume aspetto interessante cogliere ora il primo attraverso l'interpretazione dei secondi. Della quarantina di pagine del saggio suaccennato la prima metà risale al lontano 1924, la seconda invece è dei nostri anni, il 1949. Il Curtius, uno dei più autorevoli romanisti della generazione tedesca ora matura (è docente di filologia romanza all'Università di Bonn), benchè qui scriva esplicitamente di non avere altri interessi che i letterari e gli storici, affronta invece proprio l'essenza filosofica di Ortega y Gasset.

Meditando, nel 1924, sui libri fondamentali già apparsi allora di lui (*Meditaciones del Quijote*, del '14; *España invertebrada*, del '22; *El tema de nuestro tiempo*, del '23), lo studioso tedesco aveva già intuito gli elementi grazie ai quali lo scrittore spagnolo avrebbe rappresentato anche per i decenni a venire il mondo nuovo di pensiero nella e per la sua Spagna, additandone le peculiarità nel suggestivo legame tra la organizzatrice forza di raziocinio e la sfolgorante vitalità dell'espressione di esso, nella capacità di fondere mondi diversi (per esempio quelli delle culture francese e tedesca), nell'attribuzione alla filosofia, come sua essenza, di una ansia di ordine, di una tendenza alla gerarchia dei valori, insomma di una finalità costruttiva. A cogliere questi aspetti, che gli sembrano di valore universale nell'Ortega, il Curtius era giunto ponendo in risalto proprio gli atteggiamenti di lui nei riguardi del proprio paese, sopratutto quelli di *España invertebrada*: a cominciare dall'ammonimento (che nei tempi più vicini a noi si sarebbe rivelato preveggente e lungimirante) dello spagnolo ai suoi compatrioti, di guardarsi da un'eccessiva valutazione del proprio passato, come pericolosa, perchè pregiudizievole per la formazione di uno schema per il futuro che egli invece trovava necessaria e indispensabile per la vita di una nazione in genere e della Spagna in specie dato che il laborioso processo di formazione e la tendenza alla disintegrazione sarebbero, per la Spagna, sempre secondo l'Ortega, di una impressionante evidenza (la precoce unificazione della Penisola — attraverso la Castiglia, con per stimolo la lotta contro i mori — è intesa dall'Ortega come un segno non di forza ma di debolezza, poichè la scarsità di pluralismo feudale, tappa decisiva nella vita degli altri popoli, indicherebbe l'inizio della decadenza non già nei tempi moderni, come in questi altri, ma subito nel medioevo stesso). Trasferendosi dalla storia spagnola (unita in patria; proiezione nazionale nel mondo, fino al 1900; particolarismo, regionale e « sociale ») a quella europea, l'Ortega aveva intuito i pericoli di uno siffatmento pericoloso provocato dall'ideologia democratica, che chiede « che cosa dev'essere la società? » invece di chiedere « che cosa forma una società? »: concetto, quello del *dover essere*, che secondo l'Ortega avrebbe turbato l'analisi della realtà sociale e resa difficile l'indagine dei veri motivi del destino di un popolo. Commentava allora amaramente il Curtius, a queste coraggiose verità dette dal pensatore spagnolo partendo dalla storia del proprio popolo, che esse si potevano bene applicare anche al popolo tedesco, al quale attribuiva scarsa capacità di analisi sociologico-intellettuale, le cui cause sarebbero l'eccessiva specializzazione dell'attività speculativa e il grave particolarismo di stirpi, di confessioni, di strati di formazione e di circoli ben chiusi nella visione delle cose. Gli era perciò venuto per naturale conseguenza sottolineare, giustamente, un doppio imperativo che l'Ortega, convinto che il relativismo è scetticismo e che scetticismo, come atteggiamento definitivo, è suicidio dello spirito, poneva in *El tema de nuestro tiempo*: « la vita dev'essere cultura, ma la cultura dev'essere anche vita »: la vita non « coltivata » è barbarie, la cultura non « ravvivata » è bizantinismo; l'urgenza di questo imperativo era suggerita all'Ortega dalla situazione d'Europa, sofferente e minacciata dal progressivo differenziarsi, sino al separarsi e al contrapporsi, di vita e cultura, con, fra le conseguenze, la caduta dei valori d'arte, di politica, ecc., attività dello spirito per le quali nel nostro continente — sempre secondo Ortega — « non si muore più ». E dopo una sorpresa iniziale parve logico al Curtius che la concezione (orteghiana) del « prospettivismo », cioè l'esigenza di legare la verità a un luogo e a un tempo determinati, per darle calore e quindi esistenza, venisse dalla Spagna, la cui inclinazione più originale nell'arte è la rappresentazione dell'uomo concreto, il realismo psicologico del ritratto: « Il prospettivismo è forse la prospettiva necessaria della Spagna »; e nel « prospettivismo » di Ortega vedeva un atteggiamento stimolante, e non un attitudine negativa.

Riprendendo ora il colloquio ideale con Ortega, il Curtius riporta il pensiero dello spagnolo alla ribalta della dura realtà anche spirituale della Germania d'oggi. Alla cultura tedesca, che anche se ufficialmente riorganizzantesi gli pare non più che apparente, a causa della devastazione assoluta di ogni valore che essa subì dal '33 in poi, e alla vita tedesca in genere, egli applica un pure lungimirante concetto espresso da Ortega in occasione dell'altra guerra: « un popolo non deve sapere solo vincere, ma anche essere vinto. E' un segno di povertà spirituale il non essere pronti a vedere nella sconfitta uno degli aspetti che la vita può prendere ». Sono parole che al tedesco colto e in buona fede di oggi servono per la coraggiosa constatazione che l'amarezza con cui il suo popolo (nel 1919) o altri popoli (per esempio la Francia nel 1871) reagirono sconfitti ha ceduto ora il posto alla compassione di se stesso, compassione che egli sente come drammatico segno di debolezza. Nell'interpretazione odierna del Curtius, il pensiero filosofico di Ortega può insegnare ai tedeschi la necessità di intendere la vita come continuo compito, come compito nuovo in ogni situazione; compito primo, per essi, appunto quello di ricostruire il sistema della cultura, di ritrovare il proprio passato, quel passato la cui dimenticanza da parte dell'Europa — scrisse Ortega nel '32 — avrebbe prodotto il ricadere nella barbarie a cui ora si assiste.

L'interpretazione, da parte di un tedesco, del pensiero di uno spagnolo, ci fa assistere all'interessante spettacolo di un ammonimento, a un popolo così capace di attività speculative come quello tedesco, a identificare nella brillante e spesso paradossale esposizione di una personalità molto lontana da esso, nella sostanza, « l'analisi del nostro tempo di masse, la diagnosi della nostra situazione spirituale, la realtà del modo di essere ». Ci si accorge finalmente che « il risveglio culturale della Spagna è uno dei pochi eventi confortanti del secolo XX; e non è senza significato che dietro la lingua e lo spirito della Spagna stia tutto un mondo, il sudamericano », constatazione che pone nella luce dovuta e che segna allo stesso tempo i limiti rigorosi della definizione data tempo fa da Ortega di se stesso: « un piccolo celtibero, cresciuto su di un deserto altopiano mediterraneo, che non poteva sentire il nome dell'Università di Jena (in altre parole: che non si poteva accostare alla essenza del pensiero tedesco) senza fremere ». In Ortega è avvenuto l'incontro della solidità di costruzione del pensiero tedesco con lo splendore latino di forma del saggio e dell'articolo, che oggi, per lo scrittore spagnolo, sono manifestazioni « insostituibili dello spirito » che, chi le disprezzi, « non ha la minima idea di che cosa avvenga oggi » nel campo dello spirito.

Nel mondo odierno com'è sentito dal Curtius, palesemente impressionato dal dramma materiale e intellettuale del proprio popolo, lo sforzo di Ortega, sulla via di risolvere il problema sempre rinascente dei rapporti fra vita e ragione, è per lui un impegno di missionario a cui si aggrappa come a un ancora di salvezza.

Giuseppe Carlo Rossi

«PROFILO D'IGNOTO» DI R. L. BORSOTTI

Il sentimento che ha ispirato Alfio Coccia nel dedicare un saggio alla memoria dello scrittore novarese Riccardo Luigi Borsotti (« *Profilo d'ignoto* », Edizioni Cenacolo, Novara, 1950) è stato un amore devoto con la volontà di rendere giustizia all'opera significativa e silenziosa di questo umile e valoroso artista, che non ebbe in vita il suo giusto riconoscimento.

E' sempre difficile e pericoloso, a pochi anni dalla morte di uno scrittore passato ingiustamente quasi inosservato, rivedere criticamente e storicamente la sua opera, per una più obiettiva e reale collocazione nel tempo. E poche volte come nel caso del Borsotti la revisione apparve tanto necessaria, ma d'altra parte tanto sicura per l'effettivo significato di una fatica letteraria, che sembra persino incredibile come possa essere passata quasi sotto silenzio quando lo scrittore era ancora in vita. Ma una spiegazione c'è. Il carattere solitario e insofferente del Borsotti in parte favorì tale stato di cose, ma questo dipese, soprattutto, dalla strana e assurda situazione della cultura italiana, ancora oggi settariamente divisa in tanti e faziosi compartimenti stagni.

Il significato essenziale dell'opera del Borsotti è tutto nell'ansia umana e religiosa di penetrare il mistero dell'eterno. Il suo sentimento profondamente religioso urta, cozza contro la realtà tragica della vita, contro il peso della carne che incombe sui nostri atti, e ne nasce un conflitto spirituale, ch'egli affronta e supera coraggiosamente a prezzo di sacrifici immensi e di spasimi atroci. La morte è da Borsotti intesa come il varco che libera il contrasto misterioso tra i sensi e l'anima. Ma la morte, nella sua opera, non ha nulla di terrificante, di orribile, di irrimediabile. E' il destino più umano e naturale dell'uomo. E' il mezzo necessario a una totale liberazione dalla terra e dalla carne, attraverso il dolore che è la verità cui non si sfugge, per penetrare con l'anima impregnata di fede nei cieli del divino mistero.

Scrive in termini assai vivi e appropriati il Coccia: « *Certo più della sua filosofia interessa la sua vita, dove il fatto religioso non è mai frutto di una prigrizia conformistica esclusivamente esteriore, ma appare quale energia generatrice di ogni suo pensiero e azione* ».

Tracciare lo svolgimento dell'opera del Borsotti ci porterebbe molto lontano e sarebbe inutile, dopo che l'ha fatto con tanta chiarezza il Coccia. Ne indicheremo solo i punti principali, da *L'Arcangelo*, rappresentato molti anni fa dalla Compagnia di Kiki Palmer, a *L'Ascensione* a il dittico de *L'Olmo* e *Le Querce* sino a *L'Invisibile* nel teatro e a *La Frana* nel romanzo, opere che compongono un blocco monolitico costruito con elementi filosofici, morali e umani in una solida architettura religiosa.

Notevole è anche lo studio attento e profondo sull'opera di Edgar Poë, al quale egli si sentì spiritualmente tanto vicino, per la stessa inestinguibile sete di bellezza e di verità che li accomuna, fatte le debite proporzioni s'intende, da riuscire ad interpretarlo con vera originalità e potenza di stile.

Certe affermazioni filosofiche, certe intuizioni umane, certe illuminazioni poetiche, di cui sono ricche non solo le opere citate ma tutta la sua vasta opera, rivelano il profondo contenuto umano e le ragioni estetiche di una fatica che ha trovato in una sofferta religiosità la sintesi più perfetta e la soluzione più convincente.

Rendendo omaggio alla memoria di questo valoroso e ancora quasi ignoto scrittore, è doveroso rivolgere un plauso ad Alfio Coccia che, con tanto amore e disinteresse, ha lottato affinchè il nome e l'opera di Riccardo Borsotti siano tratti dal silenzio immeritato, per essere consacrati dalla critica maggiore ma troppo spesso disattenta.

Enotrio Mastrolonardo

● L'Istituto di Studi Romani bandisce — sotto gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione e del Comune di Roma — il terzo concorso internazionale di prosa latina (*Certamen Capitolinum*). Le composizioni concorrenti, su tema libero, dovranno provvedere in plico raccomandato in cinque copie stampate o dattiloscritte all'Istituto di Studi Romani (Roma, piazza dei Cavalieri di Malta, 2) entro il 31 gennaio 1952. Sono stabiliti i seguenti premi: al primo classificato una riproduzione in argento della Lupa capitolina e lire cinquantamila, al secondo classificato una medaglia d'argento e lire venticinquemila. Potranno inoltre essere assegnate « onorevoli menzioni ». Il concorso avrà il suo epilogo con la proclamazione dei vincitori in Campidoglio nel Natale di Roma 1952. Chiedere all'Istituto il bando con le norme particolareggiate.

● Giuseppe Verdi è stato commemorato dalla « Dante » di Fano con un discorso del maestro Amedeo Cerasa e con un concerto di musiche verdiane.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

UN LUOGO CHIAMATO ESTHERVILLE

Alla più genuina vena dell'arte americana neo-realista s'ispirano i romanzi di Erskine Caldwell, del quale è stato tradotto e pubblicato in questi giorni in Italia un libro del 1949, col titolo « Un luogo chiamato Estherville » (Place Called Estherville), per l'editore Mondadori. Anche questo romanzo s'impoста sulla lotta di razza, argomento sempre attuale in America, e particolarmente caro ad alcuni fra quegli scrittori che, basandosi sulla dottrina evangelica, difendono la dignità dell'individuo indipendentemente dal colore della pelle. Alcune di queste opere sono veramente valide per bellezza artistica e morale e per quel caldo alito di umana simpatia che le pervade. Non ci dispiace di ricordare in proposito un libro di cui parlammo tempo fa e che, fra quelli del genere, risulta quant'altri mai profondo (nell'apparente semplicità), convincente, umanissimo: « Piangi terra amata » di Alan Paton. Questo ricordo non è del tutto causale, chè leggendo quest'ultima opera di Caldwell, spesso il pensiero è andato all'altro romanzo, facendoci notare, non solo la differente struttura psicologica dei due autori, ma l'evidente superiorità del romanzo di Paton su quello di Caldwell.

In questo libro Caldwell racconta la storia dolorosa di due fratelli negri: Ganus e Kathianne, e l'inutile lotta da essi sostenuta per difendere non solo la vita, ma la propria personalità dalla cattiveria dei bianchi, indistintamente corrotti, uomini e donne, fino all'abiezione: forti soltanto della superiorità della razza, usbergo a tutte le loro malefatte. Non protetti da un sentimento di umana solidarietà, i due giovani finiranno per perdersi. Nello sfondo tutta la razza negra degli Stati del Sud, in condizioni di inferiorità rispetto a quella bianca, gravati da una nuova forma di schiavitù morale, forse peggiore, e certo più umiliante, della schiavitù vera e propria.

C'è però in Caldwell, ed in questo ultimo romanzo in particolare, una prevenzione, non del tutto giustificata, contro i bianchi che determina una crudezza di giudizi, oltre ogni gusto del bene, la quale cristallizzando a volte anche le situazioni più dolorose e suscettibili di proficui sviluppi umani e morali, impedisce che l'opera si congiobi nel simbolo. La trama non raggiunge perciò quell'atmosfera di commossa bellezza in cui la tesi si universalizza e si colorisce di umana poesia. Il male stesso non acquista quel significato profondo e vasto che ritroviamo, ad esempio nel romanzo di Paton. Gli slegati episodi di brutalità, la serie delle violenze carnali (ripetute come un tragico ritornello, tanto si assomigliano spesso fra loro), restano nel libro freddamente isolati, senza suscitare nel lettore quella commozione che l'argomento richiederebbe.

Qua e là nel romanzo, sprizzi di satira, che rivelano la compiacenza dell'autore per l'equivoco grottesco, ma non grossolano, efficacemente contrastanti con l'amaro sapore del racconto. Per cui questo romanzo, pur non raggiungendo il valore artistico di altre opere dello stesso autore (tra le quali ricordiamo « Trouble in July », molto vicino per ispirazione a quest'ultimo libro ma artisticamente ben più poderoso ed efficace, nel rapido alternarsi di ombre e luci) conserva tuttavia i caratteri essenziali dell'arte di Caldwell. Caratteri che fanno di lui uno scrittore ricco di temperamento e padrone di una tecnica originale. Il periodare stringato, personalissimo; la rapidità delle immagini (per cui l'autore non si addugia compiaciuto sulle situazioni proposte); il controllo costante dello scrittore sugli episodi più scabrosi (ai quali gli dà l'alt a tempo giusto, lasciando immaginare la conclusione); la sincerità con la quale la tesi è sostenuta, avvicinano Caldwell ai grandi scrittori americani, quali Hemingway e Faulkner. A quest'ultimo, anche per l'interesse comune, verso i negri degli stati del Sud. E ciò, sia pure ammettendo che le opere di Faulkner ed Hemingway investano un più vasto campo umano, denso di significato morale, artisticamente più complesso.

Ciò che più nuoce all'arte di Caldwell è, come abbiamo già notato, quella sua presa di posizione nei confronti dei bianchi, senza possibilità di transizione. Unico episodio contrastante, quello finale del vecchio dott. Plowden il quale, spesa l'esistenza nel beneficare l'umanità, muore sul ghiaccio in una notte d'inverno, dopo aver aiutato Kathianne, la negra, a dare un bimbo alla luce, e averle restituito la fiducia nella vita. La benedizione della donna negra « nello squallore di una stamberga », gli consegnano « il premio di una vita di lavoro ». Episodio delicatissimo e commovente, al cui calore il libro tutto si riscalda, illuminando l'arte di Erskine Caldwell di luce nuova ed impensata.

Emilia Parone

ERSKINE CALDWELL: *Un luogo chiamato Estherville*, Editore Mondadori, 1951.

COLLOQUI DI G. NOVELLI

La poesia di Gino Novelli è il colloquio del cuore con la terra e il suo Creatore: svolgimento breve come un sentimento e profondo quanto l'eterna vicenda dell'uomo. Così il legame che vincola ogni natura alle cose è la realtà della sua poetica che si occasiona da un riflettersi e un soffermarsi di pensieri dentro l'animo e s'accentra nelle caratteristiche essenziali della verità comune alla nostra esistenza. Una scelta di immagini quasi sempre mite e mansueta forma un suo mondo di chiara visione e d'aspirazione affettiva quasi elegiaca. E questo mondo di equilibrio, anche se in apparenza mortificato da limiti vicini e sensibili, raccoglie il riflesso luminoso d'un sovrumano avviamento. Infatti, la poesia del Novelli nasce dall'uomo e si rivolge a Dio: dall'uomo il cui cuore sa far del dolore una salvezza, perchè accettandone la funzione, giunge ad una sicura rinascita di ordine mistico. Tale senso ordina tutte le vicende che, al di là delle zone d'ombra, concludono una risoluzione potenziata d'ogni motivo. Per questo, il dolore è senza disperazione e la sera senza abbandono definitivo. Ed ovunque nel tempo umano che il poeta raccoglie v'è la coscienza e l'accettazione calma del mistero che risponde ai richiami del cielo. « - Dolore: supremo amore - sei Tu mio Dio? - oh, non lasciarmi mai - anche se muoio - Luce è per me la Tua presenza - e immensità che mi riempie - ». « La voce del Novelli si addolcisce nella penombra vespertina, ove l'anima con esile tristezza invoca l'ausilio d'un essere a cui confidarsi e da cui ricevere un bisbiglio, una carezza, un rifugio. « - Muore il giorno nel cuore e nelle vie - sui tetti - baleni di luce: che si spegne stanca. - Sovrumano silenzio dell'immensa sera. - Voce mi chiamano da remote plaghe. - Vagano nei sospesi spazi ombre e fantasmi. - » E altrove: « - Scende la sera con armonie di stelle, - in onde fa spandere l'umano cuore - verso richiami di orizzonti - che non hanno tramonti nè aurore. - Placide campagne, mondi celesti scalano, - di secoli defunti parole spargono vaste, - sulle cose vive e buie -. Ravvolto così d'oblio il mondo attonito - nel cielo altissimo s'immerge e affonda. - « L'oblio serotino al Novelli è un presagio di Dio e la sua dolcezza: « O voce del silenzio chi sei? - Qualcuno è con me... - e mi parla. - « Allora il poeta canta con grande altezza di lirica: « - Può fiorire la sera nel mio cuore... - » Così il sentimento della sera, riportando il ricorso del dissolvimento umano, s'ancora agli ormeggi della vita imperitura. Questo è un modo triste di sentire Dio, ma per lui è una salvezza che allevia la sua pena d'uomo. « - Le mani sollevo tremanti - In alto al vento ultraterreno - è Tu diffuso nello spazio immenso - aria d'eterno - fluisci dall'Universo nella mia pena », Gino Novelli è un poeta: un poeta che ha il suo tono, la sua tecnica, la sua spiritualità profondamente raggiunte, la sua ispirazione si muove dalla terra che lo incanta anche se gli dona un'ombra e lo avvia verso il completamento del suo spasimo ideale. Così ha tutta l'ampiezza dell'arte, gli abbattimenti del cuore e i rapimenti dello spirito; così gode l'intima bellezza delle cose che gli sorridono con attesa di rifugio. E sono in lui pedana di lancio, non gorgo di morte; sorriso di gioia, non schianto di tristezza; speranza d'un più alto avvenire, non cerchio di breve illusione.

Il Novelli sa fare del mondo una salvezza; una salvezza perchè dopo di esso sa vedere qualcosa che dura oltre la carne e accoglie tutta l'aspirazione dell'anima. In ultima analisi, il colloquio del Novelli è il rapporto tra il terreno e il divino, il temporaneo e l'eterno, l'uomo e Dio.

Leonello Papi

IL SECOLO
DELL'INVENZIONE TEATRALE

Il *Centro di ricerche teatrali* ha organizzato a Venezia una *Mostra di scenografie e costumi del seicento italiano*, intitolata: « Il secolo dell'invenzione teatrale ». A scanso di equivoci, in luogo dell'ultimo aggettivo sarebbe stato meglio trovarne un altro; ma poiché noi stessi non avremmo saputo che cosa suggerire (« invenzione spettacolare? scenica? scenografica? »; tutte poco soddisfacenti), contentiamoci della parola usata dagli organizzatori, tanto più che grecamente essa contiene il massimo della desiderata significazione.

I nostri lettori ricorderanno che, parecchio tempo addietro, accennammo alla costituzione e al presumibile funzionamento di questo *Centro di ricerche*; ricorderanno anche che esprimevamo la speranza (e implicitamente il dubbio) che il Centro non avesse a rimanere lettera morta. In questo tempo in cui ogni istituzione, ideata che sia, è subito affidata al baliatico statale, ci si sente raggricciare la pelle ad ogni nuova probabilità di veder chiamato in causa lo Stato perchè sostenga o perchè non può sostenere abbastanza le belle iniziative degli uomini. Pensavamo allora e pensiamo anche oggi, che l'aiuto concesso con il contagocce statale, non rappresenta garanzia di vita e di prosperità per imprese che non abbiano, mediante notorietà e risonanza, anche un certo carattere demagogico. Ognuno vede quando un Centro di ricerche teatrali sia cosa mite e occulta, antidemagogica, cioè dal punto di vista statale (o governativo) improduttiva, e corra il pericolo di diventare una delle tante formule di lustro, completamente vuote di contenuto. La parola « ricerche », per quanto si voglia sopravvalutare il misticismo e lo spirito di sacrificio degli studiosi italiani, è sinonimo di « spese »; e perchè le ricerche siano vaste e fruttuose, le spese debbono essere notevoli. Il giro è chiuso, e ci si può rincorrere la coda. Non parliamo poi del momento in cui si dovrebbe dar pubblica ragione del già fatto, in una Mostra come questa veneziana, o in altra qualsiasi maniera delle cento possibili. Chi paga? Chi pagherebbe?

Qualcuno, questa volta, ha pagato; e si insiste sullo spunto meno nobile, per dire subito ciò che conta di più: che il denaro occorrente è stato speso benissimo, onde, se in un paese democratico conta qualcosa la professione di un consenso e di un incoraggiamento, ci rallegriamo con gli organizzatori e con chi li ha sovvenuti, enti pubblici o privati cittadini.

In una conferenza stampa tenuta a Palazzo Grassi da Goffredo Bellonci, presidente del Centro delle ricerche e presidente della Mostra, si è appreso che il Bellonci e i suoi collaboratori debbono molta gratitudine, nel senso sopra detto, al Centro Internazionale delle Arti e del Costume. Bene: complimenti anche ai due Marinotti, alla loro generosità e alla loro intuizione, giacchè, senza diminuire nessuno, piace riconoscere che la Mostra, diciamo, del Teatro, pareva stesse a rammentare le esigenze filologiche e scientifiche che dovranno essere soddisfatte anche nella Mostra del Costume. L'unità delle due manifestazioni era evidente e, in certo senso, consolante: come dire che il parente ricco non dimenticava quello povero, e, adempiute certe obbligazioni di mondanità, Palazzo Grassi adempiva anche i doveri di più intima colleganza.

●

Ci ha particolarmente colpiti l'osservazione diretta, che queste *ricerche* servono effettivamente a ritrovare qualcosa che, poi, non si sperde più. Nè, si badi, questa è conseguenza immancabile del ricercare. La mentalità degli organi ricercatori, radicata nell'indigenza statale, fa sì che spesso ci si accontenti di Mostre e pubbliche manifestazioni, che, pur splendide, restano fine a se stesse e non sorpassano gli effetti emotivi goduti dai pochi che visitano, vedono, ammirano ma, fatalmente, dimenticano. Il materiale raccolto, ordinato, illustrato ed esposto in questa Mostra del Centro Ricerche è, invece, palesemente di tal natura e di così soddisfacente compiutezza, che può essere senza difficoltà nè sperpero alcuno, conservato e offerto poi, in qualsiasi momento, alla cultura italiana. Di tutta l'esibizione artistica attuata anche quest'anno, e più copiosamente che mai, a Venezia, riconosciamo con piacere che la più costruttiva, quella destinata a restare patrimonio di tutti noi, era alla Mostra dei Giardini. Inoltre, è cosa degna di nota che non sempre a Venezia si provveda alla illustrazione e alla celebrazione del genio italiano, come in questo caso è avvenuto.

In ciò si può riconoscere la particolare influenza di G. Bellonci, che modestamente confessatosi quasi estraneo e quasi incompetente del settore teatrale, non poteva dire da sè di se medesimo, qual fosse il merito fondamentale. Tocca dunque a noi riconoscerglielo e avvalorarlo, particolarmente oggi che l'accanirsi, come egli fa, nell'additare l'urgenza di una propaganda di spiritualità italiana nel mondo, è atteggiamento poco apprezzato, poco echeggiato e quasi esposto allo scetticismo, se non proprio alla beffa.

Fra le rivendicazioni dell'ingegno italiano, la meno credibile e la più incerta poteva apparire proprio questa, a un pubblico incompetente. La definisce bene G. Guerrieri nel catalogo della Mostra: « Uno dei paradossi della storia del teatro è che la nazione più sprovveduta, nel Seicento almeno, di letteratura drammatica, abbia imposto in quel secolo la propria concezione di spettacolo all'Europa ».

La Mostra, ordinata con amore e competenza mirabili, dal Guerrieri stesso e da Elena Povoledo, è appunto lo svolgimento di questo tema o, se preferite, la dimostrazione di questo assunto. Con un tipo di ricerca, diciamo, reciproca, perchè allo stesso tempo induttiva e deduttiva, gli ordinatori hanno posto parecchie premesse perchè gli studiosi possano penetrare anche meglio che per il passato, la macchinosa spiritualità secentesca. Di un secolo che, per dirla con il Marino, vede e sente la natura « a guisa di teatro », non si capirà mai profondamente tutto, senza ricondursi alla tecnica determinante di quella particolare visualità.

« La commedia è venuta in tanta noia e disprezzo che s'ella non si accompagna con le meraviglie degli *intramezzi*, non è più alcuno che soffrire oggi la possa », scriveva G. B. Guarini. E' facile, e fin troppo comune, intonare con queste parole, funebri lamentazioni sulla morte del teatro vero e, in solido, della spiritualità italiana. Ma, scorrendo attentamente la Mostra, dopo aver capito che mai fossero gli *intramezzi* assassini della commedia, si scopre che in essi era presente proprio ciò che la commedia aveva perduto per colpa di eccessiva erudizione e piaggeria umanistica: la fantasia e il sentimento del nuovo. D'accordo, il teatro nel senso arcaico e tradizionale è forse lasciato, e con disdegno, all'elaborazione caotica dei comici dell'arte; ma la compiaciuta e quasi lirica, inebriante esaltazione, il « sentimento del tempo », sono da tutt'altra classe di teatranti affermati mediante l'invenzione dell'edificio teatrale moderno, l'attuazione dell'illusionismo prospettico, il macchinismo scenico, l'applicazione insomma di un'ingegneria poetizzata, allo stupore degli uomini. Questi teatranti sono architetti, ingegneri, sperimentatori in tutto degni dell'età galileiana, discendenti di Leonardo, aristotelici esaltatori della natura in senso proprio, cioè come studiosi del fenomeno da riprodurre, e non come filosofici ripetitori di regole arbitrariamente desunte per cervelli impoveriti. Noi andremo molto cauti nell'affermare che questo è un secolo di totale decadenza; in ogni caso, ci parrebbe prudente osservare che, quanto a indirizzi fondamentali e interessi specifici, somiglia molto al nostro, anche se sceglie per esprimersi una diversa retorica (ma, anche soltanto per l'arte della parola, abbiamo già dimenticato la concordanza dannunziana ?).

Da un'acuta osservazione del Guerrieri, si ricava che la maggior parte delle invenzioni teatrali ha radici nella tecnica guerresca; ed anche ciò ci dissuade dall'opinione che vita e arte fossero nel '600 separate quanto si è detto.

« La Mostra espone negli elementi essenziali, nei momenti più indicativi e nelle personalità più eminenti la nascita e la formazione dello spettacolo moderno in Italia sul finire del Cinquecento e in tutto il Seicento fino al Bibiena » (Guerrieri). La Mostra prova che il ripudio del teatro classico o umanistico, comincia dalla festa popolare, dal torneo, dal balletto di corte: come gradualmente si giunga alle premesse dello spettacolo odierno, dice una paziente visita delle sale. Giulio e Alfonso Parigi, Jacopo Torelli, Giovanni e Ludovico Burnacini (si pensi che forzatamente mancano un Bernini e un Buontalenti), e tutta la schiera dei minori adunati nella sala IX, hanno fatto, si può dire, il loro dovere di geniali interpreti di un'età in cui si rovescia addirittura la visione dell'universo. Se i poeti comici o drammatici non hanno sempre saputo riconquistare il predominio spettante alla parola, sembra ingiusto farne colpa al fatale apporto dei tempi nuovi. In ogni modo, di questa e di infinite altre questioni, la Mostra potrà essere causa e nutrimento, per merito della intrinseca serietà.

Hanno allestito, cioè presentato il materiale e addobbate le sale, gli architetti Polidori e Luzzatti, con trovate e procedimenti ingegnosissimi, ma forse, a nostro gusto, troppo vistosi; una cornice che spesso attraeva più del quadro. Ma sarebbe stato possibile offrire a visitatori per lo più privi di interesse specifico, un materiale altamente specializzato, senza qualche lenocinio? e senza suggerire quasi simbolicamente, quanto impegno e fatica e intelligenza e dottrina sia costata la raccolta di tutte quelle stampe, disegni, fotografie e plastici?

Vladimiro Cajoli

● Nel corso di due manifestazioni culturali, promosse dal Comitato di Sassari della Dante, Cecilia Motzo-Dentice ha parlato su « Medioevo - Umanesimo nella storiografia contemporanea », e il professor Antonio Sanna ha tenuto una conferenza su « Religione di G. B. Shaw ».

Centro di ricerche teatrali - O. Burnacini: La gara

LA RADIO

UNA PRIMA ASSOLUTA

Come tutti sanno, in prima assoluta nel mondo, Stravinsky ha presentato nel Festival della Biennale, la sua ultima fatica: « The rake's progress », ovvero « La carriera del libertino ».

Molto tempo addietro, osammo pubblicare su un foglietto di provincia, contemporaneamente ai grandi inviati dei quotidiani, una recensione del Nerone di Mascagni, da noi ascoltato soltanto alla radio. Rileggendola oggi, ci accorgiamo di non aver detto troppe più cose inesatte degli altri critici presenti in teatro, il che potrebbe indurci a parlare anche di questo Stravinsky, senza pudori eccessivi. Invece, non perchè più cauti e modesti, ma perchè molto in ritardo rispetto alla stampa specializzata, non parleremo della carriera di Stravinsky, ma di quella della radiofonia, e di problemi connessi.

Intanto, deploriamo che l'illustratore mondano della serata non abbia informato dal microfono che in quel medesimo momento, parecchie centinaia di signori sedevano su poltrone pagate, al botteghino, lire centimila, dal bagarino, ottantamila e passa. Noi della radio avremmo carezzato con casalinga tenerezza il velluto stumarcato delle nostre poltrone. Si può evitare un lungo discorso pizzicchiante di demagogia, sicuri che ognuno può da sè vedere e svolgere quanto c'è di serio nella idea che la radio contribuirà a livellare le disparità più forti, attenuandone il bruciore in chi veramente avesse desiderato, e non altrimenti potuto, ascoltare quello Stravinsky, senza aspettare nè un mese nè parecchi anni, come un tempo avveniva.

Richiamiamo invece l'attenzione del lettore su questo fatto forse carico di conseguenze: che l'atmosfera da misteri orfici, il privilegio dell'iniziazione, il sentore di privato ammorbanti da qualche decennio i fatti artistici, ai quali la maggioranza degli uomini non poteva prendere parte, essendo invece condannata a sentirne parlare sempre su giornali e riviste; insomma l'arbitrarietà del rapporto che passa tra gli specialisti giudicanti e il pubblico che deve giurare sul loro verbo, sta per finire: grazie alla radio.

Un semplice ascoltatore poteva, la sera dell'11 settembre (o quelle del 17 e del 24: repliche su altre reti), farsi un'idea dell'opera, valutare le accoglienze del pubblico veneziano, e confrontare il tutto con i giudizi espressi dai giornali del mattino. Anche le discordanze hanno un significato costruttivo nella mente di chi riflette; e non saranno stati pochi gli ascoltatori che, per aver potuto farsi un'idea propria, la sera, se la saranno fatta anche al mattino, pensando, ad esempio, che nelle feroci stroncature della stampa, forse la giustizia critica c'entrava meno di quanto non ci si potrebbe aspettare da critica specializzata.

L'ascoltatore pantofolaio non dice: a me è piaciuta, a loro no, essi hanno torto. Dice: domani, parlando di Strawinski, non sarò necessariamente tenuto a pensare che, con Rake's progress, egli ha fatto quel gran fiasco che sarei tenuto a credere se non avessi ascoltato da me. Dice: la critica musicale, quasi tutta in mano agli orfici o progressisti, morde un sacerdote apostata, ma lo morde per impulso umano o belluino, non per meditato dissenso critico. Quale giudizio darebbe un altro tipo di critica non monopolizzata da coloro che si son fatti un credito avallando ciò che pochissimi potevano seguire e controllare? Questo dice l'ascoltatore radiofonico, e pregusta la necessità che la critica si adegui al giudizio medio del pubblico ormai largamente chiamato a giudicare; pensa che la ricercatezza e l'esclusivismo di certe posizioni non è più sostenibile, almeno dai quotidiani, quando quelle posizioni sono minacciate da assalti di massa: ed anche se ammettesse che tutto ciò può condurre a uno scadimento del gusto e dell'intelligenza, si consolerebbe pensando che si avvantaggerà la cultura, quanto a diffusione e interesse.

Il lettore ha già capito che il nostro giudizio è favorevole, ma siamo tenuti a dire che potrebbe esser tale per nostra particolare, limitatissima attitudine all'ascolto di un'opera melodrammatica, come potrebbe esserlo per suggestione e incanto di ragioni extramusicali fortemente attive in noi. Quanto al fatto musicale, dunque, confessiamo candidamente che nessun operista riesce a prenderci per tutto lo spettacolo senza farci accorgere che ci sono parti stanche, liricamente fallite, ma forse necessarie affinchè il meglio scoppi su di esse, in quei certi attimi in cui sembra che, per godere tutto, si dovrebbe salire in piedi sulla poltrona (il che ci capita spesso con Verdi); onde, il buon numero di parti non stanche in « The Rake's progress », indipendentemente dal fatto che lo Strawinski sia tornato legittimamente o illegittimamente all'aria, alla cabaletta, al terzetto, al concertato, al recitativo o al pezzo chiuso, ci persuade e accontenta quanto ogni altra opera che non ci persuada tutta. Ma il punto fondamentale, paradiofonico, non è questo; è invece nel fatto che Stravinsky, teoricamente (anche nella eccellente intervista di E. Zanetti) e praticamente, ha dato una lezione che potrebbe avere effetti grandiosi. Ha deluso chi vedeva in lui il taumaturgo di origine barbarico-parigina, che trasforma in musica tutto ciò che tocca, anche se per avventura dà l'acciaio al macinino elettrico; tale sarebbe il poeta, l'intuitivo, l'ispirato. Ha stupito chi osserva quanto l'ambiente storico e geografico possano anche sulla determinazione delle convinzioni estetiche, per aver forse in America messo allo scoperto ciò che egli sapeva da un pezzo, cioè quanto l'abile artigianato sia condizione e fondamento di poesia. Che egli, con il suo libertino, abbia raggiunto o fallito la poesia, diciamo con assoluta franchezza, ci interessa poco. L'avesse raggiunta, sarebbe un fatto suo personale, di cui parteciperemmo soltanto edonisticamente. Ci interessa molto, invece, che enunci e inveri idee precise e risolute circa la dignità della tecnica e l'importanza delle forme chiuse in arte. Da una cattedra di tale importanza, son parole ed esempi che non cadranno inefficaci: si potrà non condividere la sua estetica, ma si deve riconoscere che rappresenta un richiamo all'ordine, un allarme contro la faciloneria e l'improvvisazione, e l'instaurazione di regole finalmente chiare a tutti, di un gioco che si vorrebbe tornasse a divertire parecchi. Poichè Strawinsky sa per prova quanto sia difficile attingere la poesia, sembra averci rammentato che, aspettando, si deve esercitare l'arte; l'arte come cosa seria, come strumento perfettamente posseduto, anche come convenzione variabile secondo i tempi, ma convenzione liberata dall'arbitrio dei giudizi troppo personali. Oltre di essa, ma dopo il pieno possesso di essa, sta la poesia: fatto indipendente dalla precettistica. Insomma, l'artista che si dà delle regole, facilita l'intelligenza della sua opera, ma impone alla critica altre regole a cui la critica oggi recalcitra. Strawinsky a Venezia ha detto: basta con questo annasare dilettantesco degli afrori poetici: l'arte può essere seguita, apprezzata, coltivata anche soltanto come mestiere. Non poteva scegliere città più idonea per la proclamazione di questo bando: ivi il mestiere, la necessità funzionale e la fantasia innamorata del proprio limite hanno prodotto, con una quantità di frammenti da piccolo artigianato, l'insieme poetico che ognuno conosce ed ama.

V. Incanda

ALBAN BERG
E L'OPERA

Alban Berg, allievo di Schoenberg e ardente divulgatore delle sue teorie, morì a Vienna, il 31 dicembre 1935, senza aver potuto dare, forse, la misura esatta delle proprie possibilità. Ma la sua musica, anche se aggressiva e sgradevole al primo contatto, rivela in ogni caso i tratti di una personalità vigorosa e assolutamente sincera. Così è nel *Wozzeck*, dove il calore di questa sincerità ha saputo trasfondere il senso di una nuova umanità nei gelidi e astratti schemi del linguaggio schoenberghiano.

Berg aveva preso la risoluzione di scrivere un'opera assistendo, nella primavera del 1914, alla rappresentazione del *Wozzeck*: un pessimistico dramma del romantico Georg Buechner. Aveva trentadue anni, ma già possedeva un solido mestiere in tutte le forme della composizione musicale. Musicista autentico, egli non poteva trattare l'opera che nella maniera più autentica: lavorò perciò due anni all'elaborazione del testo, mentre la composizione lo tenne impegnato dal 1917 al 1921. Le ventisei scene del *Wozzeck* di Buechner furono ridotte a quindici nell'opera di Berg. La loro distribuzione in tre atti, ripete lo schema drammatico tradizionale: esposizione, svolgimento, catastrofe. Posta così l'unità drammatica, questa doveva essere conservata sul piano dell'architettura musicale, e ciò senza il concorso di uno dei mezzi più adeguati conosciuti sino allora, vale a dire la tonalità. Berg cercò un mezzo analogo per consolidare le grandi tappe armoniche dell'opera e vi giunse con una specie di cadenza che alla fine di ogni atto porta sempre al medesimo accordo, anche se questo appare ogni volta disposto in maniera diversa.

Ciò che tuttavia importa sottolineare, in quest'opera, è il modo con cui l'autore stesso ha inteso risolvere il problema cruciale della musica drammatica così come esso si presentava dopo la riforma wagneriana. Su questo argomento, anche molti anni dopo che la sua opera era stata rappresentata in vari teatri, Berg non ha mancato di precisare le sue intenzioni. Intenzioni assolutamente impegnative, anche se formulate con prudente modestia.

Berg voleva semplicemente comporre della buona musica, così che ne risultasse un buon teatro. « Quando presi la risoluzione di scrivere un'opera — leggiamo sulla *Neue Musik-Zeitung* del 1928 — io non avevo altro progetto... che di dare al teatro ciò che appartiene al teatro, articolare cioè la musica in modo che essa fosse cosciente in ogni momento della sua funzione a servizio del dramma ». Ciò non significava, per l'autore, dare alla musica una funzione subordinata, al contrario, come tutti i suoi predecessori in questo campo, Berg era convinto che la musica di teatro può diventare realmente « musica pura » in virtù di una profonda tessitura drammatica. Di più, la scelta stessa delle scene dell'opera di Buechner era subordinata a delle esigenze strettamente musicali: « Restringere e porre l'una accanto all'altra queste scene per raggrupparle in più atti, tutto ciò, che io l'abbia voluto o no, mi ha posto dinanzi ad un problema più musicale che letterario, cioè a dire dinanzi ad un problema che non poteva essere risolto che attraverso le leggi dell'architettura musicale e non attraverso quelle del dramma ».

Sembrerebbe tutto ciò un capovolgimento delle premesse wagneriane, ma in realtà ci troviamo dinanzi allo stesso problema, anche se formulato in maniera diversa. E questa diversa formulazione dipende appunto dalla esasperazione di quelle premesse nel teatro post-wagneriano, ironicamente definito da Schoenberg come « una sinfonia per grande orchestra, con accompagnamento di una voce di canto ».

Ora è proprio questo, il canto, il problema fondamentale dell'opera, poichè il dramma, nel teatro, è espresso dalla parola, e questa parola, nel teatro musicale, deve essere tradotta in musica. Il canto, perciò, è il solo elemento di coesione tra l'azione scenica e la musica ed è stato uno dei fattori principali che hanno dettato la stessa concezione del teatro musicale.

Pensare, quindi, musicalmente un dramma, significa risolvere prima di ogni altra cosa il problema del canto, se si vuol salvare con l'unità drammatica l'unità strutturale e architettonica della musica.

Questa è stata anche la maggior preoccupazione di Alban Berg. Nell'opera — egli ha scritto in un breve articolo su *Gesang*, 1929 (La voce nell'opera) — si tratta di far uso di tutte le possibilità della voce umana « dal recitativo sino al parlando, dalla cantilena all'espressione di colore. In questa maniera è data anche la possibilità dello schiudersi del bel canto ».

Passando all'esame della sua opera, Berg constata che nel *Wozzeck* l'uso del recitativo è limitato a pochissime battute; in compenso egli crede di

(Continua a pag. 6)

Dante Ullu

NARRATIVA DI PETRONI

La letteratura del primo e del secondo dopoguerra sembra caratterizzata dallo stesso bisogno di rimettere in discussione certi valori che sembravano saldamente acquisiti; che è come dire dalla stessa crisi morale oltre che spirituale. In realtà, mentre l'altra guerra aveva solo aperta una pausa nel ritmo della vita civile la cui ripresa determinò un'ansia di confessione, un gusto nuovo di ricerche interiori, in cui si risolveva una crisi di coscienza e si iniziava un nuovo modo di scrittura, l'ultimo conflitto ha invece sconvolto non solo la fisionomia e le consuetudini di una generazione, ma gli acquisti morali di tutta una civiltà. Per cui la letteratura che ne tenta la storia deve ricostruire, attraverso il senso letterale degli avvenimenti, il tessuto di una tradizione interrotta e violata. Perciò il romanzo esemplare dell'altro dopoguerra può essere « Rubè » di Borgese, cioè la storia di una crisi d'equilibrio, un bisogno di sondaggi interiori pieno di amaro scontento ma sempre in vista d'un approdo a una consistenza morale. La letteratura di questi ultimi anni presenta invece, insieme a caratteri comuni con quella dell'altro dopoguerra, i termini d'una nuova problematica che raggiunge nell'opera di alcuni scrittori acuti drammatici.

Intanto quello scrittore che oggi si accinga a fare la storia della sua reazione intima di fronte ai recenti avvenimenti non potrà tenersi solo a una storia di situazioni interiori, ma dovrà fare i conti con un documento. Da questa novità di atteggiamento, dalla terribilità stessa delle esperienze nasce il carattere realistico dell'ultima narrativa di guerra e del dopoguerra.

Nei casi in cui questo nuovo realismo risolve un'istanza autobiografica e corrisponde a un'esigenza di sincerità e confessione il « contenuto » fornito dall'esperienza matura rapidamente a contatto col fervore del dettato che è vivo e calzante; la cronaca perde l'immediatezza del sentimento per riassorbirsi e distendersi nella ricerca di un « senso » da attribuire al documento.

Questo carattere di ricerca è il valore morale di cui s'illumina la scrittura di Petroni; il cui realismo fissando l'apparenza e i contorni delle cose serve ad accompagnare in tono minore la storia degli stati interiori. Ne « Il mondo è una prigione » è delineata senza nessun commento la storia interiore del protagonista, la logica di quel processo per cui egli giunge, nella stretta mortale degli avvenimenti, a superare il suo caso singolo per sentirsi con tutti quelli che subiscono uguale sorte, e tuttavia a raggiungere i vertici di un'assoluta intangibile solitudine.

Da questa segreta sollecitazione a rintracciare la serie dei momenti interiori che costituirono la sua difesa e la sua resistenza, Petroni è condotto a ricostruire con estrema sobrietà gli avvenimenti, i luoghi, gli incontri: che sono come il richiamo e l'eco esterna di più profondi e importanti eventi che si compivano in lui e che arricchivano la sua solitudine di una nuova e strana solidarietà con gli altri uomini.

Poichè questo è il senso ch'egli scopre nella sua ricerca: la nostra solitudine in mezzo agli altri, e il valore degli altri nella nostra solitudine. Sembra una negazione e non è; anche se il vuoto in cui gli si configura la libertà riacquistata gli fa pensare, all'uscita da Regina Coeli: « Oh! sì, ero più ricco tra quelle mura brevi e senza scampo; là c'era qualche cosa in me che ora si è già dileguato. *Ora sono nuovamente fra gli uomini* »; anche se gli appare in quel momento come « la verità più semplice » il fatto « che quell'immenso rotolare attorno a noi di guerre, di tragedie sociali, non era solanto attorno a noi, ma dentro il più segreto della nostra vita, in mezzo agli interessi più intimi. Chi aveva una donna non l'avrebbe più trovata la stessa; chi aveva una casa l'avrebbe trovata diversa; chi aveva un cuore l'avrebbe nuovamente attraversato come un ospite impratico che avrà bisogno di guardarsi molto attorno, prima di comprendere dove si trova e riempire di sè il luogo ». E anche se l'accettazione con cui si chiude il libro suona troppo esplicita per non sembrare intenzionale, basta a dissipare il sospetto di quella negazione l'acutezza con cui nel racconto sono interpretati gli incontri anche minimi; che non è solo curiosità ma partecipazione se il ricordo ne è rimasto nell'autore nitido, appena tinto di quella nostalgia di cui si tinge alla memoria un tempo che sotto il segno del dolore fu intimamente nostro. Questo interesse e partecipazione dànno allo scrittore una chiaroveggenza a cui non sfugge neppure uno dei fuggevoli indizi nello aspetto e nel carattere che fanno intero in pochi segni il ritratto di un personaggio.

Del resto, la chiave di tutto il libro, il tono cioè in cui bisogna interpretarlo non è fornita da quelle pagine iniziali tenute sul filo di una emozione aspra e dolce, d'un corrucciato amore? La terra toscana col suo paesaggio e i suoi marmi e coi suoi arguti « barattieri » viene incontro a chi scampato da morte, vi torna a ritrovarvi il filo della vita.

Mentre « Il mondo è una prigione » ha tutta la consistenza realistica e il peso di una narrazione obiettiva, pur essendo costruito più su notazioni che su rappresentazioni e rispondendo nelle sue ragioni più ad un'esigenza di interpretazione psicologica che di documento realistico, a « La casa si muove », la cui struttura apparente è quella del racconto o del romanzo breve, manca invece l'interno sostegno, e quella che poteva essere la rappresentazione drammatica della crisi d'una generazione, risulta la definizione di un carattere, di un tipo. Che non è poco, s'intende, ma che tuttavia assorbe troppo e quasi cancella la storia circostante di cui non riesce a farsi riflesso, a esprimerla magari deformata da una particolare interpretazione o reazione. Un carattere più sulla linea dell'Oblomov di Gonciarov che dello Stavrògin dei « Demoni » (come pare a Diego Fabbri: Fiera letteraria del 18 giugno 1950): un Oblomov senza carica umoristica, la cui negazione anzi è senza speranza, è un'incapacità a partecipare alla vita, che è cosa diversa dall'indecisione e inettitudine. Un Oblomov moderno che non rifiuta ogni responsabilità e solidarietà umana, ma che negli stessi tentativi d'inserirsi nella vita degli altri denunzia la negazione che sta alla radice del suo rapporto con gli altri uomini e che si risolve in una impossibilità ad operare qualsiasi scelta, e quindi in una incapacità al vivere.

Difficile e problematico personaggio questo Ugo Gattegna: la cui definizione forse richiedeva una maggiore insistenza nell'analisi e una traccia, nello scavo, più scoperta: il suo silenzio interiore rischia di distruggere, in un sospetto d'ignavia, tutto il significato del personaggio stesso: che non vuole essere un simbolo ma è pure carico di un male che è di tutta una generazione. Petroni ha isolato i caratteri, gli indizi del male, ne ha caricato un solo personaggio, che ne soffre dunque in misura assoluta ed esemplare.

Olga Lombardi

Centro di ricerche teatrali – G. Torelli : Le nozze di Teti e Peleo (1654)

IL CENTENARIO DEL BERCHET

(Continuazione della 1ª pag.)

politica e per realizzare l'indipendenza della Patria. Direi che soffre, sospira, spera, inveisce e piange in un modo nuovo: con una sincerità, con uno slancio, con un abbandono, con un vigore, che erano fino allora sconosciuti.

Le forme della letteratura italiana si ispiravano a vecchi principii? Bisognava rinnovarle bisognava sneferla con l'imitazione e con la bella e finta copia dei classici: e ispirarsi alla natura, alla vita contemporanea, alle impressioni più immediate. Anche la poesia, anche il sentimento della patria era convenzionale. Bisognava sentir la patria come un bene insostituibile, come il più prezioso dei doni, come la più bella delle realtà; ma con una forza appassionata, con un desiderio frementе, come quando si sospira per riacquistare la cosa più cara che si è perduta. E nacquero i *Profughi di Praga*: e seguirono le romanze più famose.

A un certo punto, giovane ancora, il Berchet fece punto, come il Rossini: quando sentì che l'ispirazione gli era venuta a mancare e che, continuando a scrivere poesie, avrebbe trasgredito a quei principi di sincerità e di schietta emozione, una volta proclamati come una scoperta. Sarebbe venuto meno anche alla sua modernità di sentire. Ma non per questo si chiuse nell'inerzia: chè egli intendeva bene come l'amor di patria non fosse soggetto alle stesse leggi della ispirazione poetica, ma diventasse sempre più vigoroso e più fermo per un uomo del suo temperamento e della sua educazione. Per questo amore, in fondo, non ebbe mai pace. Trovò solo qualche gioia quando potè tornare in Italia nel 1847, ma fu per poco; chè egli si spense nel 1851.

Luigi M. Personè

● Edito a cura dell'Istituto Storico di Divulgazione e per iniziativa dell'Associazione Nazionale dei Grandi Invalidi di Guerra verrà pubblicata un'opera storico-militare dal titolo « Italia eroica ».

L'opera riccamente illustrata di dipinti episodici sarà redatta da Carlo Curcio, Aldo Valori, Amedeo Tosti, Alberto Maria Ghisalberti e V. E. Bravetta e dai generali Filippo Bonella e Filippo Piocca.

● Con « Dunque dicevamo » si completerà la più divertente trilogia figurata della « humour » borghese di Novello.

Con l'occasione verranno ristampati i primi due album « Che cosa dirà la gente » (VI edizione) e « Il signore di buona famiglia » (X edizione).

● I Ministeri francesi dell'educazione, del commercio e dell'industria hanno istituito, in collaborazione, una « commissione nazionale del libro francese all'estero » con lo scopo di studiare tutte le possibilità per intensificare l'esportazione del libro francese. I membri di tale commissione sono eletti ogni tre anni.

LA TRADIZIONE CLASSICA NEL MEDIOEVO

(Continuazione della 1ª pag.)

Continente a persistere sulla traccia del monaco di Vivarium e vanta ancora Siviglia, Toledo, Saragozza. Poi l'esempio passa e si afferma nelle isole, in Irlanda e successivamente in Britannia, o nei conventi ivi sorti con la cristianizzazione dei due popoli. San Colombano è alla testa di questi barbari civilizzati e civilizzatori; nè egli restringe l'opera sua all'isola nativa, ma, simile ad Enea che ramingo porta a salvamento quello che di più sacro aveva una civiltà per riconsacrarlo a nuova vita, vaga di terra in terra con i suoi eremiti e riaccendere nel Continente la smorzata fiaccola della latinità ed erige monasteri in Francia e in Italia, Bobbio da noi sotto la regina Teodolinda. Così la sapienza romana percorre fatalmente il suo cammino: da Roma e dall'Italia ai barbari, e dai barbari romanizzati ancora all'Italia. Sono i cicli della storia. Dell'Irlanda risente e, anche direttamente di Roma, l'isola anglosassone, e Aldelmo è il primo valido scrittore della stirpe. Dalle biblioteche monacali così nate esce Beda, il maestro dell'alto M. Evo, lo storico degli Angeli, l'interprete dei Padri della Chiesa, l'autore di libri grammaticali, retorici, metrici, un erudito rispettabile, che molto ebbe a dire per lunga serie di anni. Anglosassone è Bonifacio, l'apostolo della Germania; e Fulda è creazione sua. Fra il secolo VII e il IX è un verir su di centri propagatori di *litterae divinae et saeculares* conforme al precetto di Cassiodoro; e commuove di veder con che amore, con che nitidezza di scrittura, con che preoccupazione e ansia, quasi, del particolare i monaci copiano e tramandano, nè si contentano della religiosa scrupolosità del trascrivere, ma correggono il copiato con altri materiali che vengano loro alla mano, e pesano ogni parola, ogni segno, e dei codici in tal modo faticosamente costruiti son gelosi quasi di acquisto sacrosanto; testimoni di ciò le *Dirae*, o esecrazioni che aprono spesso o chiudono i preziosi cimeli contro eventuali profanatori o involatori. E voci umane si odono ivi stesso di gioia o di sollievo o di scongiuro, a fatica superata, o sotto il peso del lavoro, in note marginali o in calce: *Libro completo Saltat scriptor Pede laeto*; oppure: « grazie a Dio si fa sera »; ovvero « S. Patrizio, liberami dallo scrivere »; o ancora « se avessi qui un bicchier di vino vecchio! » Echi e documenti di vita che accrescono la nostra gratitudine e fanno pensare. Quale civiltà è passata attraverso gli inviolabili e sereni silenzi di tanti monasteri, e quanto sudore costò il trasmetterla!

Organizzatore della Scuola carolingia o palatina di Carlo Magno è un anglosassone, Alcuino, ma qui non più una singola terra o questa e quella terra è in opera: una fioritura vastamente europea. Italiani, Iri, Franchi, Spagnoli, Anglosassoni, Germani fan parte della scuola e si adornano di appellativi sonanti, Omero, Virgilio, Flacco, Ovidio: sono poeti di lingua latina, storici, biografi, eruditi di non volgare educazione. Ed ora col clero collabora il laicato. Rinascita dell'antico, no; diciamo piuttosto risveglio, che si continua con gli Ottoni ed oltre, e vanta singoli apparizioni, notevoli, se non altro, per molteplicità di letture antiche, oltrepassanti di assai le comuni. Indice di tale devozione alle memorie classiche sia Vilgardo di Ravenna, di cui si narra che demoni gli sarebbero venuti davanti sotto le sembianze di Virgilio, di Orazio, di Giovenale, promettitori di gloria se si fosse fatto araldo del loro verbo, ed egli questo verbo considerò domma di fede fino ad averne la condanna. Illustri nomi, per il resto, d'amatori del sapere ricorrono alla mente di tutti: Lupo di Ferrières, Papa Gerberto, Bernardo di Chartres, Giovanni di Salisbury, Ugo di S. Vittore, Pietro di Blois, Ildeberto di Vendôme, fino agli anticipatori, come Albertino Mussato.

Col secolo XI notoriamente è una svolta nel divenire dell'Europa: di mezzo all'urto fra le due supreme autorità, Papato e Impero, brulica una società di più vividi impulsi, e il laicato interviene sempre più nella vita. Da noi si avvia il libero Comune, e dal Comune nasce l'Università, maestra di scienze profane, espressione di un rinsaldato elemento, diciamo nazionale, cioè romano. Altrove, in paesi celtici e germanici, dove il latino più si discosta dai dialetti locali, la lingua di Roma cessa ben presto di essere l'unico organo letterario, e nascono le letterature in volgare, racconti epici e lirica. Ma non è ch'esse portino una impronta di assoluta indipendenza dalla latinità; sorgono anzi con l'intensificarsi delle cognizioni classiche, col subentrare fra i dotti d'un latino che si dispoglia dalle forme più pure dell'età carolingia e ottoniana, scevro di pedanterie, ricco di neologismi, di capace duttilità, d'una potenzialità che neppur oggi si è esaurita all'ombra della Chiesa. Ai volgari celtici e germanici seguono i due di Francia, e poi di Spagna e d'Italia, sempre a contatto della tradizione antica.

Tali dall'esterno le linee maestre della sopravvivenza classica nel M. Evo, fino al suo sboccare nell'Umanesimo e nel Rinascimento. Veicolo unico di cultura ed unico strumento letterario è il latino, innanzi che a dignità di letteratura si levino i parlari del volgo; nè, dopo sei secoli di dominio assoluto, si arresta il suo ciclo. E' un latino naturalmente che tende ad adeguarsi via via alle necessità dei tempi e con crescente processo s'impregna di volgarismi lessicali, morfologici, sintattici, senza però differenziarsi nella sua intima struttura del classico, come diverge invece nella pronunzia; talora torna a disciplinarsi, per cosciente azione di individui o di scuole, sull'originale; si riplasma infine nella Scolastica con un sapore tutto suo, docile e vario strumento d'una cultura assai più approfondita.

Il greco, in Occidente, si dirada fra il IV e il V secolo, e faville di esso permangono o risuscitano dalla cenere qua e là in Italia e fuori, o riappariscono dall'Oriente per diretti riaccostamenti; ma insomma dopo Boezio la letteratura greca è un libro chiuso sino agli Arabi e ai traduttori italiani e spagnoli del secolo XII, quando, meglio noto ormai Aristotile, il sistema aristotelico si fissa nella Scolastica.

Lingua e sostanza latina nutriscono, dunque, spiritualmente al fondo il M. Evo occidentale. E tuttavia è una romanità rimessa a veste teologica, o teologicamente indirizzata e colorita; e l'edificio teologico, così saldato su fondamenta antiche, giunge alla pienezza del suo slancio e del suo ritmo costruttivo quando i templi gotici alzano a Dio l'impeto delle lore volte, dei loro archi a sesto acuto, delle loro guglie, il saldo equilibrio dinamico della loro struttura, il senso e l'anelito dell'infinito. Questo il carattere a cui assurge tutta l'anima medievale, di cui il poeta dei poeti sarà Dante, e dell'idea teologica sono ancelle, sempre più man mano che si va verso la pienezza dei tempi, le sette Arti liberali del Trivio — grammatica, retorica, dialettica — e del Quadrivio — aritmetica, geometria, astronomia, musica —, per il M. Evo la quintessenza dello scibile umano, l'enciclopedia quale si delinea già dal cuore stesso del mondo antico e di là si tramanda in auge agli avvenire, sotto i nomi dei più autorevoli rapresentanti o codificatori: Grammatica e Prisciano, Retorica e Cicerone, Dialettica e Aristotile, Aritmetica e Pitagora, Geometria ed Euclide, Astronomia e Tolomeo; solo la Musica manca del suo eroe antico e s'incarna invece in un nome biblico. Il valore delle *Artes*, proprio in siffatta funzione teologica, parla a noi dalle ricche rappresentazioni figurate dei secoli XII, XIII e XIV che si ammirano nelle Chiese: celebri quelle dei pulpiti delle Cattedrali di Pisa e di Siena.

Grammatica non ha più il vasto senso d'una volta, di filologia, vuol dire semplicemente Donato e Prisciano, morfologia e sintassi, e costituisce il fulcro del sapere. Cassiodoro accoglie questa Grammatica dalle sue fonti pagane, la passa a Beda, ad Alcuino, a Remigio d'Auxerre, sino a che essa si estrania dagli esemplari classici e mira esclusivamente ai concetti, alla considerazione logica del linguaggio. Allora abbiamo il *Doctrinale* d'Alessandro di Villadei, che si dischiude alle forme del latino corrente per cercare in quelle la rispondenza alle categorie logiche del pensiero. Quindi le sottili speculazioni della Scolastica.

(Continuazione e fine al prossimo numero)

Gino Funaioli

ALBAN BERG E L'OPERA

(Continuazione dalla pag. 5)

aver colmato questa lacuna sostituendo il recitativo con la « declamazione ritmica », creata da Schoenberg per la « Glückliche Hand » e per il « Pierrot lunaire ». « Questa maniera di trattare la voce — egli scrive — che contiene possibilità d'articolazione ignorate dal recitativo....., costituisce per la musica d'opera un mezzo artistico estremamente ricco, attinto alle sorgenti più pure della musica ».

Siamo dunque al centro del problema della musica drammatica e Berg, dopo aver constatato che l'impiego della declamazione ritmica crea la possibilità dell'applicazione e della incorporazione di questa declamazione ai soli, ai duetti, ai terzetti ed a tutti i concertati di maggior ampiezza, ne deduce che « sono queste le possibilità che predestinano l'opera, come nessun'altra forma musicale, all'esclusivo servizio della voce umana ».

Affermazione di capitale importanza, questa, e forse sorprendente in un musicista come Berg. Ma più che altro essa ci dà una conferma della enorme vitalità del teatro musicale, che soltanto una musica insignificante e priva di umanità ha potuto mettere in crisi.

Dante Ullu

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma